



UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA
FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA



Yara dos Santos Costa

Análise das Danças Baniwa: uma reflexão sobre a dinâmica
identitária e cultural dos povos indígenas da Amazônia

Orientadora: Professora Doutora Maria Luisa da Silva Galvez Roubaud
Co-Orientador: Professor Doutor Robin M. Wright.

JÚRI

PRESIDENTE

Professora Doutora Ana Maria Macara de Oliveira.

VOGAIS

Professora Doutora Susana Bela Soares Sardo.

Professora Doutora Margarida da Conceição de Jesus Moura Fernandes

Professora Doutora Maria Luisa da Silva Galvez Roubaud

LISBOA/2009



UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA
FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA



Yara dos Santos Costa

Análise das Danças Baniwa: uma reflexão sobre a dinâmica
identitária e cultural dos povos indígenas da Amazônia

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Mestre em
Performance Artística – Dança.

Orientadora: Professora Doutora Maria Luisa da Silva Galvez Roubaud
Co-Orientador: Professor Doutor Robin M. Wright.

JÚRI

PRESIDENTE

Doutora Ana Maria Macara de Oliveira, Professora Associada da Faculdade de
Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa.

VOGAIS

Doutora Susana Bela Soares Sardo, Professora Auxiliar da Universidade de
Aveiro.

Doutora Margarida da Conceição de Jesus Moura Fernandes, Professora
Auxiliar da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa.

Doutora Maria Luisa da Silva Galvez Roubaud, Professora Auxiliar da
Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa.

LISBOA/2009

DEDICATÓRIA

A minha Mãe Raimunda de Jesus Brito dos Santos Costa por ser meu maior exemplo, por ser uma mulher sábia e guerreira, dedicada e carinhosa, compreensiva e incentivadora. Presente de corpo e alma na minha jornada acadêmica e profissional. Aos meus irmãos Hamilton, D`ney, Lilia, Gilda, Sandra, Solange, Nubia e Alan e todos os meus queridos cunhados e sobrinhos. Ao meu companheiro Ednaldo, sempre paciente e atencioso nesta etapa.

Dedico-lhes essa conquista com imensa gratidão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente a Deus por me dar força e saúde no decorrer de todo o Mestrado, e a todos que contribuíram direta ou indiretamente, para a realização desta pesquisa.

À união da minha família em tudo que já realizei na minha vida, sem a qual seria impossível pensar num Curso tão distante da minha terra.

À minha orientadora Professora Doutora Maria Luisa da Silva Galvez Roubaud pelo constante incentivo, atenção e olhar crítico nesta investigação. Agradeço-a também pela amizade e confiabilidade depositada no meu trabalho.

Aos ensinamentos do meu co-orientador, Professor Doutor Robin M. Wright, que mesmo sem me conhecer pessoalmente acreditou neste trabalho desde o princípio.

Aos professores do Curso de Mestrado Performance Artística-Dança da Faculdade de Motricidade Humana/Universidade Técnica de Lisboa, pela forma brilhante e apaixonada em ministrar suas aulas, conquistando-me definitivamente para a pesquisa na dança.

Aos queridos e mais que amigos/bailarinos/técnicos de rapel/coreógrafos da Índios.com Cia de Dança: Alê, Carol, Rosi, Branco, Naldo, Luck, Georgio e Vital pelo respeito e dedicação à nossa dança, por carregar muitos metros de cordas nas costas e no sol, substituindo-me em muitos momentos que não pude estar fisicamente presente.

Aos amigos portugueses e brasileiros em Portugal, pelo apoio e acalanto nas horas mais difíceis dessa caminhada, em especial para Adriana Arruda, D. Natalia, Ofélia Cardoso, Flávio Azeredo, Antônio Marcos e Denise Parra.

Agradeço a Professora Sofia Neupah, que me acolheu no CEM, permitindo que eu participasse de suas aulas, que hoje são minhas melhores referências da prática da dança. Agradeço o apoio técnico na pesquisa de campo da Prefeitura Municipal de São Gabriel da Cachoeira, do IDAM, na pessoa do Sr. João Ubiracy e da Secretária do Estado de Cultura – SEC do Amazonas

Agradeço a Professora Doutora Deise Lucy Montardo da Universidade Federal do Amazonas e Professor Mestre Valdemir de Oliveira da Universidade do Estado do Amazonas, pelas suas disponibilidades, ricas correções e questionamentos.

Aos amigos da rifa (família, amigos e alunos) que mesmo de forma modesta, contribuíram significativamente para a minha pesquisa de campo.

Não poderia deixar de fazer um agradecimento especial ao Capitão Luis Laureano Madzero da Silva e toda a sua família Baniwa, esperando que eu possa fazer muito mais por eles, contribuindo para a revitalização da sua cultura.

RESUMO

Integrada numa perspectiva dinâmica acerca do funcionamento cultural e social, esta investigação incide sobre uma das questões da problematização identitária e cultural brasileira, especificamente dos povos indígenas da Amazônia. Dessa forma, nos debruçamos sobre o que hoje subsiste da cultura Baniwa, tomando suas danças como objeto de estudo.

Objetivamos descrever, identificar, e analisar as danças Baniwa, e a partir do estudo desta prática social, aprofundar o entendimento das suas representações simbólicas e culturais. Tais manifestações foram abordadas por meio da observação participante em campo, dentro de uma perspectiva fenomenológica, utilizando como objeto e meio de análise, descrições escritas e registro vídeo das danças Baniwa coletadas durante a pesquisa de campo.

Optamos nesse momento em dialogar com a teoria de identidade cultural de Hall (2000, 2002), as etnografias dos Baniwa do Içana e Aiari do Koch Grünberg (2005) e Wright (2005); e com Kaeppler (1992) nas considerações metodológicas sobre etnografia da dança.

A sistematização e interpretação dos dados possibilitou resultados que refletem uma identidade cultural dos Baniwa relacionada com as mudanças sociais e políticas vigentes, provocadas inicialmente pelo processo da colonização e atualmente pela globalização, tendo suas características deslocadas, desconstruídas e reconstruídas na memória do indivíduo e do coletivo Baniwa.

Palavras-chave:

1. Danças Baniwa – 2. Identidade Cultural – 3. Etnografia da Dança – 4. Povos Indígenas da Amazônia – 5. Globalização – 6. Cultura Baniwa

ABSTRACT

This research focuses on issues relevant to the problematic of identity and culture, among indigenous peoples of the Amazon. It is integrated by a dynamic perspective on the functioning of society and culture. The dance-festivals of the Baniwa Indians are the object of this study, and we shall concentrate on what has remained of their culture today.

Our objective was to identify, describe, and analyze Baniwa dances and, thus, deepen our understanding of their cultural and symbolic representations. Our methodology was participant observation in the field, coupled with a phenomenological perspective. Written descriptions and video recordings of Baniwa dances made during field research have been used both as subject and mode of analysis.

We will be dialoguing primarily with the theories of Hall (2000 and 2002) on cultural identity; the historical ethnographies by Wright (2005) and Koch Grünberg (2005); and with Kaeppler (1992) regarding methodological aspects of dance ethnography.

The systematization and interpretation of data produced results that illustrate aspects of Baniwa cultural identity and its connection to prevailing social and political milieu. Initially, this was the colonization process; today, it is globalization. Both have displaced, destroyed or reshaped the individual and collective memory of the Baniwa.

Keywords:

1. Baniwa Dances - 2. Cultural identity - 3. Ethnography of Dance - 4. Indigenous Peoples of the Amazon - 5. Globalization - 6. Baniwa Culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Mapa 1:Localização de São Gabriel da Cachoeira no Brasil	21
Figura 2	Mapa 2:Localização de São Gabriel da Cachoeira no Amazonas	21
Figura 3	Mapa 3: Rota (linha vermelha) entre São Gabriel da Cachoeira (Cidade) e a Comunidade de Pana-panã do Rio Aiari, aproximadamente 500 km.	44
Figura 4	Pintura Corporal: Listras horizontais em todo corpo.	54
Figura 5	Maruio de cabeça do Pajé e de seus filhos. Vista de frente.	56
Figura 6	Maruio de cabeça do Pajé. Vista de costas.	56
Figura 7	Maruio de cabeça do Capitão Mário de Pana-panã e detalhe da pintura.	57
Figura 8	Maruio de cabeça mais simples dos indígenas mais jovens. Vestido com calção sem enfeites de planta.	57
Figura 9	Jovens indígenas com pouco ou nenhum enfeite.	58
Foto 10	Enfeite da cabeça das indígenas de Pana-panã, saias de pano cobertas com palmeira e pintura corporal, alguns colares fabricados de sementes de açai e dentes de animais.	58
Figura 11	Fila para início do Ritual de Pudali	59
Figura 12	Instrumento de sopro Poori	62
Figura 13	Baniwa tocando Mawaku	62
Figura 14	Capitão Luiz tocando Cariço ou Peruma - Comunidade de Itacoatiara-Mirim.	63

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1	Danças Baniwa: Comunidade de Pana-panã do Rio Aiari, Comunidade de Uapui-Cachoeira, Comunidade de Itacoatiara-Mirim	50
----------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

FOIRN	Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro
FEPI	Federação Estadual dos Povos Indígenas
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
FUNASA	Fundação Nacional da Saúde
IDAM	Instituto Agropecuário do Amazonas
SGC	São Gabriel da Cachoeira
UEA	Universidade do Estado do Amazonas
ISA	Instituto Socioambiental

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1	DVD – Ritual de Pudali	84
Anexo 2	Modelo das Entrevistas	85
Anexo 3	Fichas Etnocoreográficas	87
Anexo 4	Diário de Campo: Comunidade de Pana-panã do Rio Aiari	96
Anexo 5	Documentos exigidos pela FOIRN e FUNAI	116
Anexo 6	Declarações de Ética de Pesquisa	118

SUMÁRIO

Dedicatória.....	i
Agradecimentos.....	ii
RESUMO.....	iii
ABSTRACT.....	iv
Lista de Ilustrações/Lista de Quadros.....	v
Lista de Abreviaturas e Siglas.....	vi
Lista de Anexos.....	vii
SUMÁRIO.....	viii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1: Dança, Cultura e Processos Identitários.....	6
1.1. A Evolução do Conceito de Cultura.....	6
1.2. A Identidade Cultural enquanto Processo Dinâmico.....	12
1.3. A Contribuição da Dança para os Estudos Culturais.....	15
CAPÍTULO 2: A Cultura Indígena no Amazonas.....	20
2.1. Povos Indígenas do Alto Rio Negro.....	20
2.2. Perspectivas Históricas: Povos Aruak.....	24
2.3. Os Povos Baniwa: História e Cultura.....	26
CAPÍTULO 3: Problema, Objetivos, Hipótese e Metodologia.....	34
3.1. Apresentação do Problema.....	34
3. 2. Objetivos.....	34
3. 2.1. Objetivo Geral.....	34
3. 2.2. Objetivos Específicos.....	34
3. 3. Hipóteses de Trabalho.....	34
3. 4. Metodologia e Procedimentos.....	35
3. 4. 1. Recolha de Dados.....	38
CAPÍTULO 4: Descrição e Análise das Danças Baniwa.....	43
4. 1. Aspectos Gerais das Comunidades Baniwa observadas durante a Pesquisa de Campo.....	43
4. 2. Sistematização dos Dados Coletados na Pesquisa de Campo.....	45
4. 2.1. Entrevistas semi-estruturadas.....	46
4.2.2. Levantamento Atual das Danças Baniwa.....	48
4. 2.3. Ornamentos: Vestimentas, Pinturas e Adereços usados no Pudali.....	51
4.2.4. Instrumentos Musicais usados no Pudali.....	60

4. 3. Análise das Danças Baniwa: Movimento, Espaço, Música e Significado.....	63
4. 3. 1. Movimento.....	63
4. 3. 2. Espaço como Elemento Organizador.....	65
4. 3. 3. Música e a Dança.....	66
4. 3. 4. As Danças Baniwa e seus Significados.....	67
REFLEXÕES CONCLUSIVAS.....	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	77
ANEXOS.....	84

INTRODUÇÃO

A diversidade cultural brasileira pode ser vista primordialmente como produto da miscigenação entre as culturas indígena, africana e europeia. Esta multiculturalidade do povo brasileiro¹ é um fator indiscutível e tem sido explorada em diferentes áreas da pesquisa científica.

Cada região brasileira tem suas peculiaridades, umas mais influenciadas pela cultura africana, outras pela cultura europeia e outras pela cultura indígena. Este universo multicultural é extremamente complexo, e portanto entendemos que não seria possível investigar a sua totalidade numa dissertação de mestrado. Desta forma, integrada numa perspectiva dinâmica acerca do funcionamento cultural e social, esta investigação tem por objetivo incidir sobre uma das questões da problematização da identidade e cultura brasileiras. Especificamente, nos debruçamos sobre o que hoje subsiste da cultura indígena do Amazonas, tomando-a como objeto de estudo, e constituindo desse modo um contributo para uma reflexão sobre a identidade cultural do Amazonas. Nesse sentido, entendemos o indígena como um elemento étnico fundamental no processo de constituição da identidade brasileira. Recorrendo às palavras de Monteiro (2001, pp. 4) “... o índio permanece ativo na Amazônia, de onde não foi eliminado ainda pelos cruzamentos sucessivos nem por outra modalidade de supressão violenta ou suasória, massacres, epidemias, etc. No que diz respeito ao Amazonas a influência indígena é tanto maior quanto lenta é a implantação do civilizado...”.

Abordamos a questão da identidade cultural do Amazonas, vislumbrada a partir do estudo das danças indígenas dos povos localizados no Noroeste Amazônico, região do Alto Rio Negro, especificamente os Baniwa. No Alto Rio Negro predominam três troncos linguísticos: Aruak, Tukano e Maku. O povo Baniwa pertence ao tronco linguístico Aruak, e é uma forte representação deste tronco. Juntamente com os povos Tukano são chamados “povos do rio”, pois residem nas margens dos rios e não no interior da floresta, localizando-se ao longo dos rios Içana, Uaupés e seus afluentes. Encontram-se também nos centros urbanos rionegrinos mais desenvolvidos da região, nas cidades de São Gabriel da Cachoeira, Santa Isabel e Barcelos. Devido ao processo de colonização, exploração e catequização da

¹ Ver, p.e., Ribeiro (2006) e Souza (2001)

Amazônia, as tradições indígenas destes povos modificaram-se ao longo do tempo e continuam sendo atualizadas com o processo de globalização

A maioria dos rituais indígenas das comunidades do Alto Rio Negro contém danças², indicando-nos serem estas um campo fértil para a investigação. Elas apresentaram-se, nesse sentido, como objeto promissor para um estudo de caráter cultural, antropológico e etnográfico da dança. É nessa perspectiva que este estudo, que se situa no âmbito das relações da dança com dimensão da sociedade e da cultura, implícitas numa pesquisa antropológica e etnográfica, se pretendeu constituir num contributo para uma reflexão sobre a identidade cultural destes povos.

Neste sentido, o fato de algumas comunidades indígenas Baniwa continuarem a praticar suas expressões culturais mais antigas, tais como os rituais de iniciação, de troca e suas respectivas danças, além das suas narrativas mitológicas-rituais, trajetórias de resistência e tentativas de reorganização e recuperação de suas culturas tradicionais, determinaram o direcionamento de nossa pesquisa para os povos Baniwa.

A falta de referencial bibliográfico traduzidos e publicados na língua portuguesa, quer seja teórico ou audiovisual, das danças Baniwa, somados as nossas inquietações pessoais a respeito da produção/criação em dança no Amazonas, contribuíram para definirmos a temática desta pesquisa. Pensamos que a carência de qualquer tipo de referencial prejudica o entendimento dos contextos e dificulta o desenvolvimento das comunicações. Nesse sentido, os registros e análises das danças Baniwa podem servir como instrumento de exploração para os novos caminhos e diálogos que a dança amazônica de modo geral pode realizar.

Compreender as relações da dança com os diferentes contextos culturais e sociais dos povos Baniwa, foi o principal desafio nesta pesquisa. Amparados pelas teorias de Kaeppler³, consideramos que o movimento na dança indígena é uma incorporação do conhecimento cultural e social. Neste trabalho, a dança é vista como uma parte integrante da estrutura social e como uma manifestação visual do imaginário coletivo.

² Theodor Koch Grünberg (2005). *Dois anos entre os indígenas: viagens no noroeste do Brasil (1903/1905)*. Manaus: EDUA/FSDB.

³ Adrienne L. Kaeppler (1992). *Theoretical and Methodological Considerations for Anthropological Studies of Dance and Human Movement Systems*. In: *Ethnographica*, 8. Athenas:PFF, pp. 151-157.

Ressaltamos que a identidade não foi vislumbrada como algo estático. Segundo Cuche⁴ (2003), a identidade é construída e reconstruída constantemente no quadro das trocas sociais. Uma consideração objetivista da identidade cultural dos povos indígenas do Amazonas não seria admissível numa sociedade marcada por constantes influências extratribais e inserida num mundo sem fronteiras. Deste modo, uma concepção dinâmica da identidade norteou nossas análises das danças indígenas. E tal como Müller (1993) concluiu em seus estudos sobre os povos Asurini do Xingu, este trabalho apresenta um povo Baniwa diferente dos Baniwa do passado, com descrições em transição; registros de uma população inserida num determinado tempo e espaço, porém, apoiados na história de sua sociedade.

Diante da complexidade, e com o intuito de adquirirmos maior capacidade de compreensão da cultura amazônica, tornou-se relevante assumir uma visão multidisciplinar, nomeadamente no que diz respeito ao enquadramento de conceitos oriundos de áreas como a Antropologia, a Etnografia e a Sociologia, e, de modo geral dos Estudos Culturais.

A dissertação encontra-se dividida em 4 capítulos. No primeiro, procederemos à revisão de conceitos e da literatura, relevantes para esta investigação, analisando a evolução histórica da ideia de cultura; debruçamo-nos sobre a dimensão dinâmica dos processos identitários, apoiando-nos principalmente na teoria de Stuart Hall (2000 e 2002); aprofundaremos ainda diversos estudos que perspectivam a dança enquanto prática e representação de processos culturais.

No segundo capítulo apresentamos perspectivas históricas a respeito dos povos indígenas do Amazonas, procurando partir das questões gerais para as questões específicas. Compreendemos que tais perspectivas mostram-se relevantes para a contextualização do nosso problema, permitindo-nos o melhor entendimento da situação indígena atual, nas suas estratégias de resistência, reestruturação e de conquista de espaço. Este capítulo dividi-se em três seções. Na primeira seção tratamos sobre os indígenas do Alto Rio Negro, na segunda seção referimos os povos Aruak e na terceira seção enquadrámos o contexto histórico, cultural e social dos povos Baniwa do Alto Rio Negro do Amazonas, dialogando com Wright (2005), Oliveira (1995), entre outros.

⁴ Cuche, 2003, pp. 135 – 153.

No terceiro capítulo, apresentamos o nosso problema, especificamos os objetivos, as hipóteses norteadoras deste trabalho e por fim os procedimentos e metodologia adotados. A perspectiva fenomenológica enquadrou as nossas observações do corpo indígena que dança, no sentido de descrever, compreender e interpretar as manifestações vivenciadas. Tais observações foram feitas no modo participante.

Utilizamos como objeto e meio de análise, descrições escritas e registros vídeo das danças. Em particular, o registro vídeo, constituiu um elemento fundamental desta investigação, porquanto possibilitou uma análise mais sistemática e aprofundada dos aspectos corporais, ornamentários e simbólicos das mesmas. No que diz respeito aos aspectos corporais, referimo-nos às movimentações da dança propriamente dita; quanto à dimensão ornamentária, nela incluímos os subsídios de decoração, nos quais reconhecemos signos, no contexto das danças observadas; no concernente aos fatores simbólicos, neles consideramos a parte subjetiva da expressão corporal e dos ornamentos.

No quarto capítulo, descrevemos e analisamos as danças Baniwa a partir dos dados coletados no campo, considerando a pesquisa de Theodor Koch Grünberg⁵, na qual existem dados etnográficos (danças, adereços, instrumentos musicais, etc) do Noroeste da Amazônia no início do século XX, de grande relevância para sustentação das análises a respeito da evolução da cultura indígena da região estudada. Adotamos ainda um modelo de ficha etnocoreográfica desenvolvido por Fernandes (2000) buscando uma forma descritiva, porém objetiva, no registro das danças Baniwa. Utilizamos parte da teoria de Laban (1978) sobre ações corporais para fazer uma breve análise do movimento dos membros inferiores, descrevemos ainda todos os elementos que integram a performance das danças, tais como: pintura corporal, adornos, vestimentas e instrumentos musicais, entendendo que essas descrições eram essenciais para as nossas análises sobre o movimento, o espaço, a música e os significados das danças. A sistematização e a interpretação desses dados forneceram subsídios para a análise dos significados das danças e das suas funções comunicacional, social e cultural.

⁵ Theodor Koch Grünberg (2005). *Dois anos entre os indígenas: viagens no noroeste do Brasil (1903/1905)*. Manaus: EDUA/FSDB.

Nas reflexões conclusivas, submetemos nossos resultados a uma apreciação mais global, levantando questionamentos e apontando como uma consequência dos processos de colonização e globalização uma construção dinâmica da identidade cultural Baniwa, que se transforma junto com a mudança dos costumes e crenças das suas Comunidades.

Nos anexos, apresentamos em mídia digital e escrita, todos os documentos necessários ao esclarecimento desta pesquisa, disponibilizando inclusive partes do nosso diário de campo.

CAPITULO 1: Dança, Cultura e Processos Identitários

1.1. A Evolução do Conceito de Cultura

A partir das teorias desenvolvidas acerca do conceito de cultura, desde por Edward Tylor (1832 – 1917)⁶ até as perspectivas antropológicas mais contemporâneas, pretendemos compreender a evolução da ideia de cultura na visão da antropologia. Acreditamos que esse entendimento seja crucial para o aprofundamento da nossa análise crítica sobre a cultura dos povos indígenas da Amazônia.

Segundo Laraia (2005), o conceito de cultura como conhecemos hoje, foi enunciado pela primeira vez pelo antropólogo Edward Tylor. No séc.XIX a palavra germânica “Kultur” era aplicada aos aspectos espirituais das comunidades, e a designação francesa “Civilisation” às realizações materiais dos povos e trazia associada a si a ideia de progresso. Tylor, citado por Laraia, sintetizou estas palavras num único termo em inglês “Culture”, definindo-a como *“... um todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”* (Laraia, 2005, pp.25). Para Laraia, Tylor formalizou uma idéia que vinha ganhando consistência bem antes de sua existência. John Locke⁷ (1632 – 1704) por exemplo, procurou demonstrar um século antes de Tylor *“... que a mente humana não é mais do que uma caixa vazia por ocasião do nascimento, dotada apenas da capacidade ilimitada de obter conhecimento, através de um processo que hoje chamamos de endoculturação...Locke refutou fortemente as idéias correntes na época ... , de princípios ou verdades inatas impressos hereditariamente na mente humana...”* (Laraia, 2005, pp.25-26).

Tylor, segundo Laraia (2005), acreditava que a cultura poderia ser ~~um~~ objeto de um estudo sistemático. Embora Tylor tenha encontrado dificuldades, oriundas do campo metafísico e teológico, para suas investigações sobre as leis da natureza humana, permaneceu com o ponto de vista de que a natureza humana *“ pode ser estudada com grande precisão na comparação das raças do mesmo grau de civilização”* (Laraia, 2005, pp.32). Tylor, assim como outros pensadores da época, consideravam uma espécie de escala de civilização, aonde

⁶ Tylor, Edward (1871). *Primitive Culture*. Londres: John Mursay & Co.

⁷ Locke, Jonh (1978). *Ensaio acerca do entendimento humano*. Coleção “Os pensadores”. São Paulo: Abril Cultural.

a raça mais evoluída estava na Europa. De acordo com Laraia (2005, pp. 34) o etnocentrismo e a ciência marchavam juntas nestes tempos. Mas o trabalho de Tylor foi extremamente importante para a construção de uma metodologia mais sistemática na investigação da cultura.

As teorias pós-Tylor levando em consideração o relativismo cultural e os múltiplos caminhos que a cultura pode vir a tomar, contribuíram para a formação dos conceitos mais modernos e também mais complexos. No início do séc. XX, o antropólogo alemão Franz Boas (1858-1949)⁸ introduziu um método comparativo na análise da cultura que é considerado a principal reação ao evolucionismo de Tylor. Segundo Laraia (2005, pp. 36) Boas “... *propôs, em lugar do método comparativo puro e simples, a comparação dos resultados obtidos através dos estudos históricos das culturas simples e da compreensão dos efeitos das condições psicológicas e dos meios ambientes*”. Com isso, Boas limitou a teoria evolucionista, demonstrando que a análise da evolução cultural necessita de uma abordagem multilinear, contextualizada e não-etnocêntrica.

Boas foi influenciado pelo seu professor Adolf Bastian⁹, citado por Kuper (2002, pp. 34), o qual embora tenha entendido que a cultura estava “... *enraizada numa mentalidade humana universal...*” (Kuper, 2002, pp. 34), tentou demonstrar que as culturas são híbridas e que estão em constante mudança, e que suas diferenças derivam de processos locais imprevisíveis, como as pressões do meio ambiente, migrações, etc. No pensamento Boasiano, era a cultura que formava o ser humano e não a biologia. “... *nós nos tornamos o que somos ao crescer num determinado ambiente cultural; não nascemos assim. Raça, e também sexo e idade são constructos culturais, e não condições naturais imutáveis. Isso quer dizer que podemos nos transformar em algo melhor, talvez aprendendo com o povo tolerante de Samoa, ou com os balineses perfeitamente equilibrados*” (Kuper, 2002, pp.35).

No séc. XX, o antropólogo americano Alfred Kroeber¹⁰ (1876-1960) desenvolveu a teoria sobre a importância da cultura no desenvolvimento humano, colocando o homem acima de suas limitações orgânicas. Para Kroeber a cultura é um processo acumulativo, passado de geração em geração, sendo o homem resultado desse conhecimento acumulado e repassado

⁸ Boas, Franz (1896). *The limitation of comparative method of anthropology*. Science, N.S., vol.4.

⁹ Adolf Bastian foi o primeiro diretor do Museu de Etnologia de Berlim em 1886.

¹⁰ Kroeber, Alfred (1949). *O Superorgânico*. In Donald Pierson (org.), Estudos de Organização Social. São Paulo, Livraria Martins Editora.

por meio da comunicação e expressão de atitudes comportamentais do meio em que vive, que para Laraia (2005, pp.45) “... a manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções”, porém é importante ressaltar que não basta a inteligência, é necessário disponibilizar ao homem “... material que lhes permita exercer sua criatividade de uma maneira revolucionária” (Laraia, 2005, pp.46)

Roger Keesing¹¹, citado por Laraia (2005), classificou as diversas tentativas dos antropólogos modernos em busca de uma precisão conceitual em dois tipos de abordagem: a cultura como sistema adaptativo e a as teorias idealistas da cultura. O primeiro tipo foi difundido inicialmente pelos neo-evolucionistas e reestruturado por outros seguidores da teoria. Laraia (2005, pp. 59 – 60) faz uma síntese dos denominadores comuns entre os teóricos dessa abordagem: 1) “ *Culturas são sistemas (de padrões de comportamento socialmente transmitidos) que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos...* 2) *Mudança cultural é primariamente um processo de adaptação equivalente á seleção natural...* 3) *A tecnologia, a economia de subsistência e os elementos da organização social diretamente ligada à produção constituem o domínio mais adaptativo da cultura...* 4) *Os componentes ideológicos dos sistemas culturais podem ter consequências adaptativas no controle da população, da subsistência, etc.*”

O segundo tipo é subdividido em: Teorias idealistas de cultura, Estruturalismo cultural e Cultura como sistema simbólico (Interpretação da cultura). A primeira abordagem considera a cultura como sistema cognitivo, onde segundo Keesing, citado por Laraia (2005, pp. 61) “... a cultura fica situada epistemologicamente no mesmo domínio da linguagem, como um evento observável...”.

A segunda abordagem considera a cultura como sistemas estruturais, baseados no Estruturalismo linguístico de Saussure¹² e no Iluminismo. Tal abordagem deve-se aos estudos de Claude Lévi-Strauss¹³, o qual considerou a cultura como um sistema simbólico criado pela mente humana, “ *Lévi-Strauss, a seu modo, formula uma nova teoria da unidade psíquica da humanidade. Assim, os paralelismos culturais são por ele explicados pelo fato de que o*

¹¹ Keesing, Roger (1974). *Theories of Culture*. Annual Review of Anthropology, vol. 3. Palo Alto, California.

¹² Ferdinand de Saussure foi um lingüista suíço que propiciou o desenvolvimento da lingüística enquanto ciência e do surgimento do estruturalismo.

¹³ Lévi-Strauss, Claude (1976). *O pensamento selvagem*. São Paulo: Cia. Editora Nacional.

pensamento humano está submetido a regras inconscientes, ou seja, um conjunto de princípios - tais como a lógica de contrastes binários, de relações e transformações – que controlam as manifestações empíricas de um dado grupo” (Laraia, 2005, pp.61).

A terceira abordagem e desenvolvida nos Estados Unidos, considera a cultura como sistemas simbólicos. Um dos principais antropólogos dessa linha de pesquisa é Clifford Geertz¹⁴ com a teoria sobre interpretação da cultura.

O conceito interpretativo da cultura dado por Clifford Geertz, pressupõe uma busca de significados para poder ser interpretada: *“...é essencialmente semiótico...o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essa teia e a sua análise”* (Geertz, 1989, pp. 7). Para Geertz, a etnografia necessita de uma descrição densa, a qual enfrenta uma *“... multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, e que ele (o etnógrafo) tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar”* (Geertz, 1989, pp.7)

Para Keesing, citado por Laraia (2005, pp. 62), Geertz não considerou apenas um modelo reducionista da cultura, *“... os símbolos e significados são partilhados pelos atores (os membros do sistema cultural) entre eles, mas não dentro deles. São públicos e não privados”*. Desta forma, Geertz busca interpretações da cultura, sugerindo a metodologia que passou a ser chamada Antropologia hermenêutica.

Segundo Kuper (2002), há duas reações críticas aos trabalhos de Geertz. A primeira contesta o papel dominante da cultura levantado por Geertz. O fato de deixar de lado a história social, econômica e política, colocou a cultura como auto-suficiente, como uma força motriz dos assuntos humanos. A segunda defende que mesmo que Geertz tenha trilhado um caminho certo, sua teoria não atingiu seus objetivos. Porém, não se pode negar que Geertz *“... restringiu e aprimorou a definição de cultura, e depois tratou-a em seus próprios termos – ou nos termos que ele atribuiu a ela – como um sistema simbólico que atuava por intermédio de metáforas, uma miscelânea de textos. Finalmente, cultura para Geertz assumiu um significado bastante semelhante ao dos antigos humanistas: a epítome dos valores que*

¹⁴ Geertz, Clifford (1989). *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC

predominam numa sociedade, incorporados de forma mais perfeita nos rituais religiosos e na alta arte da elite...” (Kuper, 2002, pp. 158).

Para Geertz, citado por Kuper (2002, pp.133) “... a cultura constituía uma das restrições à ação, e a perspectiva cultural era um ingrediente necessário numa análise mais ampla, que estava destinado a ter um carácter interdisciplinar... cada cultura aborda a própria condição humana, um tema bastante amplo em toda consciência”.

Outra discussão importante para a antropologia cultural surgiu com o estruturalista e historiador norte americano Marshall Sahlins¹⁵. Na visão de Kuper (2002, pp. 257), Sahlins passou por duas fases na sua pesquisa, inicialmente ele “... aspirava colocar em ordem a antropologia americana, introduzindo uma nova inspiração teórica baseada em Marx...”. Na segunda fase, abandonou a corrente neo-evolucionista passando para um tipo de determinismo cultural, pois foi influenciado fundamentalmente pelo estruturalismo de Lévi-Strauss. Uma das maiores contribuições de Sahlins está no seu empenho em demonstrar que “... os mitos ofereciam um modelo para a compreensão dos eventos..” (Kuper, 2002, pp. 229). Para Kuper (2002, pp.228), citando Sahlins “... uma mitologia era a essência condesada de uma cosmologia religiosa, e que ela realizava as mesmas duas funções como religião ou cultura de forma mais geral. Os mitos explicavam a mudança e também ajudavam a efetuar-la, oferecendo ao mesmo tempo um relato do passado e um guia para a ação do futuro.”

Num dos seus artigos, Sahlins¹⁶ (1997) ressaltou que a cultura pode perder e já perdeu parte das qualidades da sua substância natural, como ocorreu no período da fascinação que a antropologia teve pelo positivismo, “... mas a “cultura” não pode ser abandonada, sob pena de deixar de compreender o fenómeno único que ela nomeia e distingue: a organização da experiência e da ação humanas por meios simbólicos.”(Sahlins, 1997, pp. 41).

Neste sentido, a relevância da discussão sobre cultura é ressaltada por Kuper (2002), ao supor, baseado em Samuel Huntington¹⁷, de que talvez o futuro da humanidade não esteja

¹⁵ Antropólogo dos Estados Unidos, oriundo da escola neo-evolucionista que se interessou pela síntese entre o estruturalismo de Lévi-Strauss e o marxismo.

¹⁶ Sahlins, Marshall (1997). *O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um objeto em via de extinção (Parte I)*. In *Mana*, Vol. 3 n.1. Rio de Janeiro: Scielo Brasil, pp. 41-73.

¹⁷ Huntington, Samuel P. (1996). *The Clash of Civilization and the Remaking of World Order*. Nova York: Simon and Schuster.

na economia ou na política, mas sim na cultura. Embora Huntington seja criticado pelo seu olhar demasiadamente essencial da cultura, respeitamos o seu ponto de vista. Segundo Samuel Huntington, “... *as principais diferenças no desenvolvimento político e econômico entre as civilizações estão claramente enraizadas em suas culturas distintas, e as culturas e as identidades culturais... estão moldando os padrões de coesão, desintegração e conflito no mundo pós-Guerra Fria... Nesse novo mundo, a política local é a política da etnicidade; a política global é a política de civilizações. A rivalidade das superpotências é substituída pelo choque de civilizações*” (Kuper, 2002, pp. 23).

Segundo Kuper (2002) os discursos sobre cultura dificilmente serão criados livremente, pois “... *eles remontam a determinadas tradições intelectuais que persistiram por gerações, disseminando-se da Europa para todo o mundo, impondo concepções da natureza humana e da história, provocando uma série de debates recorrentes. Vozes ancestrais perseguem os escritores contemporâneos*” (Kuper, 2002, pp. 31).

Diante desse percurso histórico apresentado, onde a cultura é definida e redefinida, percebemos que a inquietação e olhar crítico do ser humano, dotado de inteligência e perspicácia, movimenta a descoberta de novas relações dele com o outro e com o mundo, gerando disso novos conceitos e contextos na sociedade. Apesar de termos apresentado a visão antropológica de cultura, as abordagens culturais mais contemporâneas descritas neste capítulo, solicitaram dos teóricos, um conhecimento interdisciplinar para poder ser (a cultura) pensada, investigada, explorada e finalmente registrada.

Nesse sentido a nossa investigação orienta-se pelo conceito contemporâneo de cultura, dialogando com Geertz e Sahlins, mas ressaltamos que esta opção não restringe as nossas análises para apenas uma das correntes teóricas sobre este assunto.

1. 2 - A Identidade Cultural enquanto Processo Dinâmico

*“Talvez eu não seja capaz de encontrar minha própria voz ou de me reconhecer nas representações
que me cercam”*

(Kuper, 2002, pp. 297)

Paralela a discussão contemporânea sobre o conceito de cultura, a identidade vem sendo colocada em pauta nas pesquisas de diferentes áreas de conhecimento. Hall (2000, pp.103), diante das teorias mais atuais sobre identidade, afirma que há “ *...uma completa desconstrução das perspectivas identitárias...*”. Pesquisadores das ciências humanas e sociais, como filósofos e psicólogos criticam o fator estabilidade visto nas abordagens sobre identidade, “ *... as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como sujeito unificado...*” (Hall, 2002, pp.7). Segundo Hall (2002), com a “crise de identidade”, existe um deslocamento das estruturas das sociedades modernas que abalam as referências para o universo estável dos indivíduos. De fato, conclui Hall (2000), todas considerações e críticas que estão sendo elaboradas têm um denominador comum: a identidade não é unificada e muito menos originária.

Palavras como fragmento, descentralização, multiplicidade e complexidade fazem parte da concepção de Hall sobre identidade, “*... elas nunca são singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar e ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação*” (Hall, 2000, pp.108). Portanto dificilmente poderemos fazer conclusões precisas a cerca da identidade, muito menos “*... fazer julgamentos seguros sobre as alegações e proposições teóricas que estão sendo apresentadas*” (Hall, 2002, pp. 9).

No que diz respeito as identidades culturais, tema da nossa pesquisa, verificamos uma interdependência entre sujeito e cultura nas definições que se seguem. Segundo Hall (2002, pp.8), as identidades culturais são “*... aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso “pertencimento” a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas e, acima de tudo,*

nacionais”. Bauman¹⁸, citado por Kuper (2002, pp. 298), complementa esta definição acrescentando que “... a identidade é concretizada por meio da participação na cultura. Os conceitos de construção de identidade e cultura nasceram juntos, e não podia ter sido de outra forma.”

De acordo com Hall (2002, pp. 47), uma das principais fontes de identidade cultural é a cultura nacional de onde nascemos. As identidades dentro do discurso da Cultura Nacional, estabelecem relações entre o passado e o futuro, equilibrando-se entre as “glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade ... As culturas nacionais são tentadas algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele “tempo perdido”, quando a nação era “grande”; são tentadas a restaurar as identidades passadas ...” (Hall, 2002, pp. 56).

Para Wallerstein¹⁹ (1984), citado por Hall (2002, pp. 57), “... os nacionalismos do mundo moderno são a expressão ambígua [de um desejo] por ... assimilação no universal ... e, simultaneamente, por ... adesão ao particular, à reinvenção das diferenças. Na verdade trata-se de um universalismo através do particularismo e de um particularismo através de um universalismo”.

Apoiados em Hall, podemos dizer que a cultura nacional é um “... discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos...” (Hall, 2002, pp. 50), daí funcionar como “... uma fonte de significados culturais, um foco de identificação e um sistema de representação...” (Hall, 2002, pp.57-58), construindo dessa forma, identidades.

Apesar da cultura nacional buscar unificar raças, gêneros e classes distintas da sociedade, as identidades construídas pela nação não são unificadas, “... as identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo do poder, de divisões e contradições internas, de lealdade e de diferenças sobrepostas ... ” (Hall, 2002, pp. 65).

¹⁸ BAUMAN, Zygmunt. *From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity*. In: HALL, Stuart; GAY, Paul Du (Eds). *Questions of culture Identity*. Londres: Sage, 1996, pp. 19.

¹⁹ WALLERSTEIN, I. (1984). *The politics of the World Economy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Entretanto, o mesmo Hall que questiona a unificação e homogeneidade das identidades nacionais, apresenta e discute sobre a força que a globalização vem exercendo no deslocamento das identidades no mundo moderno. Para Anthony McGrew²⁰, citado por Hall (2002), a globalização são processos que provocam mudança na organização de uma sociedade, em escala global que rompem fronteiras nacionais, interconectando e transformando o cotidiano das comunidades (dentro delas e entre elas), tendo como consequência novas definições das relações temporal e espacial.

Segundo Hall (2002, pp. 71) “... *a moldagem e remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representações têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas.*” A partir desta perspectiva observamos que a globalização pode e deve ser considerada como uma das variáveis determinante nas análises das identidades culturais.

Hall (2002) afirma que há pelo menos três contratendências sobre a força da globalização na homogeneidade das identidades culturais. Primeiramente Hall observa que ao mesmo tempo que existe a tendência para a homogeneização cultural, há também um novo interesse pelo local, ressaltando que “... *este “local” não deve ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização ...*” (Hall, 2002, pp. 78).

O segundo ponto é o fato de que a globalização ocorre de forma desigual entre as regiões, não consegue chegar ao mesmo tempo nas sociedades espalhadas pelo mundo, dificultando a homogeneização identitária. Complementando essa contratendência, devemos lembrar que pelo menos no sentido histórico e cultural, nenhuma sociedade pode ser comparada à outra.

A terceira crítica de Hall à homogeneização cultural é “... *a questão de se saber o que é mais afetado por ela. Uma vez que a direção do fluxo é desequilibrada, e que continuam a existir relações desiguais de poder cultural entre o “Ocidente” e o “Resto”, pode parecer que a globalização - embora seja, por definição, algo que afeta o globo inteiro - seja essencialmente um fenômeno ocidental.*” (Hall, 2002, pp.78).

²⁰ MacGrew, A. *A global society?*. In: Stuart Hall; David Held e Tony MacGrew (orgs.). *Modernity and its futures*. Cambridge: Polity Press/Open University Press, 1992, pp. 61-116.

Mas, por outro lado há uma constante abertura para as influências culturais ocidentais no restante do mundo. A idéia do “local” puro não cabe num mundo globalizado, embora as mudanças ocorram num ritmo mais lento e desigual nessa periferia.

Apesar das fronteiras dissolvidas e continuidades rompidas, Hall aponta que pode ocorrer, em reposta, por exemplo, à experiência de racismo cultural e de exclusão, o fortalecimento de identidades locais ou uma produção de novas identidades como consequências da globalização. Como conclusão provisória, Hall (2002, pp. 87) diz que a globalização tem o “... *efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional ... tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas ... entretanto, seu efeito geral permanece contraditório. Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins²¹ chama de “Tradição”, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou “puras”; e essas, conseqüentemente, gravitam ao redor daquilo que Robins chama de “Tradução”.*”

Das identidades que transitam na “Tradução” surge o que Hall denomina de “Culturas Híbridas”, aonde o indivíduo é obrigado a aprender a conviver e pertencer a dois mundos, duas identidades, duas linguagens culturais, transitando e sendo transportado pelo mundo.

1. 3 - A Contribuição da Dança para os Estudos Culturais

No campo das artes, a dança vem ganhando espaço como objeto de estudo da antropologia cultural, passando a ser uma variável importante a se considerar na formação identitária e no desenvolvimento cultural das sociedades. Nesta parte, iremos apresentar alguns trabalhos sobre a contribuição da dança para os estudos culturais, enfatizando metodologias já adotadas e questionamentos sobre o conceito do que vem a ser danças étnicas, objeto de nossa investigação.

²¹ Robins, K. (1991). *Tradition and translation: national culture in its global context*. In Corner, J. and Harvey, S. (orgs.), Enterprise and Heritage: crosscurrents of National Culture. Londres: Routledge.

Etnógrafos da dança desenvolveram metodologias próprias para suas pesquisas, de modo a contribuir significativamente para o entendimento da cultura por meio da análise do movimento. Segundo Deidre Sklar (2001)²², “*All movement must be considered as an embodiment of cultural knowledge, a kinesthetic equivalent, that is not quite equivalent, to using the local language. Movement is an essential aspect of culture that has been undervalued and underexamined, even trivialized. It is time to deal with movement in a culturally sensitive way and to give movement a more central place in the study of culture and culture a more-central place in the study of movement*”²³. Deidre Sklar²⁴ utilizou as teorias de Geertz para fundamentar suas pesquisas. Segundo Sklar, a dança numa perspectiva etnográfica, estará contextualizada ao conhecimento cultural. O conhecimento do dançarino não é apenas somático, é também dotado de valores e sentimentos emocionais e culturais, com suas próprias convicções. A etnografia da dança contextualiza estes valores e convicções nos âmbitos sociais, religiosos e simbólicos, através de códigos e construções históricas. Sklar chega a conclusão de que nenhum movimento é natural, tudo refere-se a convenções socialmente negociadas. Desta forma, Sklar considera o movimento humano fundamental para o conhecimento cultural.

A pesquisa de Adrienne Kaeppler²⁵ (1992), aponta que o antropólogo da dança e do movimento humano, está interessado nas contribuições potenciais que este estudo pode levar à compreensão da sociedade, como também nas ações humanas que geraram os diversos sistemas culturais. Conceitua a dança e outros sistemas, os quais ela denomina de movimentos estruturados, como o “produto” da ação e da interação humana, assim como o “processo” através do qual a ação e a interação se cruzam ou trocam. A autora acredita que o mais importante sobre os sistemas de movimento são os sistemas de conhecimento construídos socialmente, ou seja, o conhecimento já adquirido e guardado principalmente na memória de uma sociedade.

²² Sklar, Deidre (2001). *Five premisses for a culturally sensitive approach to dance*. In Moving history/Dancing cultures – a dance history reader. Edited by Ann Dils & Ann Cooper Albright. Wesleyan University Press. Middletow, Connecticut.

²³ Tradução livre: “Todo movimento deve ser considerado como uma incorporação do conhecimento cultural, um equivalente sinestésico, que não seja completamente equivalente na língua local. O movimento é um aspecto essencial da cultura que subestimada ... trivializou o mesmo. “ É hora de tratar o movimento de uma maneira culturalmente sensível, e de dar ao movimento um lugar mais central no estudo da cultura e de dar a cultura um lugar mais central no estudo do movimento”.”

²⁴ SKLAR, Deidre (1991) – *On dance ethnography*. In: Dance Research Journal 23/1, Congress on Research in Dance. Spring, pp. 6-10.

²⁵ KAEPLER, Adrienne L. (1992). *Theoretical and Methodological Considerations for Anthropological Studies of Dance and Human Movement Systems*. In: Ethnographica, 8. Athenas:PFF, pp. 151-157

Kaeppler tem como questão inicial nas suas abordagens sobre sistema de movimento estruturado: “ Qual o contexto do movimento e como o corpo é conceituado pela sociedade estudada?”. Os exemplos apresentados por Kaeppler apontam para a conclusão de que o movimento não pode ser analisado separadamente do seu contexto, musical, ritual e social. As culturas diferem-se umas das outras. Segundo Kaeppler, é pertinente examinar a dimensão do conceito do movimento de várias atividades e tentar encontrar, do ponto de vista das pessoas que participam, o que são os sistemas de movimento, como eles são estruturados, e se eles têm concepções culturais comparáveis com o que nós chamamos de “Dança” no mundo Ocidental.

Sobre a categoria da dança que estamos abordando, geralmente excluída da “dança como forma de arte”²⁶, citaremos o trabalho das antropólogas Joann Kealiinohomoku²⁷ e Fazenda²⁸. Segundo esta autora, algumas conclusões publicadas mostram um pesquisador despreparado para abordar danças que não fazem parte dos seus contextos sociais e culturais, como é o caso das danças primitivas. Sorell (1967) por exemplo, citado por Kealiinohomoku (2001, pp. 34), afirmou que as danças primitivas são desprovidas de qualquer tipo de técnica, não são artísticas e são desorganizadas, embora reconhecesse que elas consigam expressar sentimentos e emoções nos seus movimentos. Kirstein (1942) também citado por Keallinohomoku (2001, pp. 34), afirmou que o fato das danças primitivas serem repetitivas, limitadas e inconscientes, faz com que as mesmas tenham muito pouco a oferecer em relação a metodologia ou estrutura.

Ambos, Sorell e Kirstein apresentam julgamentos precipitadas e superficiais sobre as danças primitivas, pois não levaram em consideração principalmente o contexto das comunidades que eles estudaram, nos propondo desse modo, alguns questionamentos: Uma das características levantadas para fundamentarem suas críticas, foi o uso da repetição e estado de inconsciência nas danças primitivas. No entanto, sabemos que uma das ferramentas

²⁶ Termo usado por Fazenda (1993, pp. 67).

²⁷ KEALLINOHOMOKU, Joann (2001). *An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance.* In Ann Dils e Cooper Albright (org.), Moving History/Dancing Cultures: A dance history reader. Middletown: Wesleyan University Press, pp. 33-43.

²⁸ Maria José Fazenda (1993). *Para uma compreensão da pluralidade das práticas da dança contemporâneas: repensar conceitos e categorias.* In Antropologia Port., 11. Lisboa, pp. 67-76.

mais utilizadas pelos coreógrafos da dança expressionista, como a alemã Pina Bausch²⁹, é a repetição. Por outro lado a exploração da inconsciência é bastante presente nos métodos da improvisação do movimento dos coreógrafos pós-modernos. Portanto, podemos enquadrá-las como um tipo de dança inútil nos estudos metodológicos da dança? O que entendemos por técnica na dança? Será que todos bailarinos com nível técnico excelente conseguem reproduzir imediatamente uma dança dita primitiva? Será que as danças primitivas não contém técnica realmente?

Ainda sobre técnicas do corpo, Seeger (1980, pp. 55), citando Mauss³⁰ (1950), aborda que o “... *corpo é o objeto-técnico inicial e mais natural do ser humano. No corpo existe a conjunção dos atributos biológicos, psicológicos e sociais.*” Mauss define como técnica corporal “... *as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo*” (Mauss, 2003, pp. 401).

Keallinohomoku (2001, pp. 38) propõe um conceito de dança étnica, no qual consegue abranger diferentes estilos de dança, do primitivo ao clássico. Descreve como sendo a representação de todas as formas de dança (ocidental e não-ocidental) que refletem a tradição cultural dentro da qual são desenvolvidas. Segundo esta autora, o étnico compreende um grupo de pessoas que têm em comum uma base genética, lingüística e cultural com ênfase especial na tradição cultural.

Fazenda (1993, pp. 69-70) sintetiza o nosso pensamento sobre esse assunto: “ *Se tomarmos o conceito de dança étnica no seu sentido objetivo não há razões para separarmos formas de dança que possuem entre si características étnicas, independentemente do contexto cultural a que nos referimos. O problema é que este conceito não é comumente usado para recortar a realidade que ele é chamado a designar, mas antes como uma forma de opôr todas as formas de dança não ocidentais às danças ocidentais*”.

Essa discussão sobre danças étnicas ampara, estimula e mantém as pesquisas de cunho etnográfico. A investigação que nos propomos a fazer, vem colaborar para ampliar essa

²⁹ “ *Na obra de Bausch, o sentido é constatemente remexido e a evolução narrativa é substituída por longas repetições...a narrativa fatural é substituída inteiramente pela narração absurda de emoções...*” (Canton, 1994, pp. 150-151)

³⁰ Mauss, Marcel (1950). *Les techniques du corp*. In : (S.n.), *Sociologie et Anthropologie*. (S.i.): (S.ed.), pp. 363-386.

discussão e fomentar novos questionamentos, como por exemplo: As danças Baniwa, nosso objeto de pesquisa, conseguem expressar o modo de pensar em termos de hierarquia e gênero nas Comunidades Baniwa?

CAPÍTULO 2 – A Cultura Indígena no Amazonas

“... somos um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos fazendo”.

Ribeiro (2006, pp. 410)

Abordaremos, neste capítulo dois pontos que consideramos cruciais para o enquadramento inicial de nossa investigação. Em primeiro lugar procederemos a uma caracterização geral dos povos indígenas do Amazonas, apresentando perspectivas históricas acerca dos povos indígenas do Alto Rio Negro, e por último sobre os povos Baniwa, procurando enfatizar suas tradições ritualística, mitológica e religiosa.

2. 1. Povos Indígenas do Alto Rio Negro

O contato de mais de cinco séculos com não-indígenas resultou em processos transitórios na vida das sociedades indígenas, que ora resistem aos costumes e crenças dos novos contatos, ora adotam alguns aspectos destas. Existem atualmente, segundo os dados da Federação Estadual dos Povos Indígenas - FEPI³¹, 64 etnias no Estado do Amazonas, com aproximadamente uma população de 183 mil indígenas, a qual representa 4% da população do Estado. O município de São Gabriel da Cachoeira, localizado no extremo norte do Brasil (Figura 1), no noroeste da Amazônia (Figura 2), Alto Rio Negro, na fronteira com os países Colômbia e Venezuela, com 116 anos de emancipação política e 246 anos de criação³², tem a maior população indígena do Amazonas.

Segundo dados da Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro – FOIRN³³, o alto Rio Negro do Amazonas tem 23 povos indígenas, com idiomas derivados de três troncos lingüísticos: Aruak, Tukano e Maku. A área é banhada por diferentes rios e igarapés, destacando-se entre eles os rios Uaupés, Içana, Curicuriari, Xié e outros que formam a maior bacia das águas negras do mundo. Como exemplo da amplitude destes rios, destacamos o rio

³¹ www.fepi.am.gov.br – visitado em 06 de Maio de 2008.

³² Para maiores detalhes sobre a história política de São Gabriel da Cachoeira: ALVES, Edmar César (2007). *São Gabriel da Cachoeira: sua saga, sua história*. Goiânia: Kelps.

³³ FOIRN – Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, fundada em 1987, situada no município de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas (AM), sem fins lucrativos, para lutar pela demarcação das terras indígenas na região do Rio Negro (AM) e promover ações na área de saúde, educação e auto-sustentação. http://www.idbrasil.gov.br/noticias/News_Item.2004-04-01 - visitado em Agosto de 2006

Içana com aproximadamente 696 km de extensão. No Alto Rio Negro há mais de 900 povoações, sendo algumas formadas por apenas um casal de índios nômades.



Figura 1: Mapa³⁴ de localização de São Gabriel da Cachoeira (SGC) no Brasil.



Figura 2: Mapa³⁵ de localização de São Gabriel da Cachoeira (SGC) no Amazonas

³⁴ www.portalbrasil.net/brasil.htm. Site visitado em 17 de agosto de 2008

³⁵ http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Amazonas_Municip_SaoGabrieldaCachoeira.jpg. Site visitado em 15 de agosto de 2008

Os indígenas Aruak (Baniwa, Tariana, Kuripaco, Baré, Miriti-Tapuia, Warekena, etc) e Tukano (Tukano, Dessana, Piratapuaia, Tuyuka, Barasana, Kubeo, Uanano, Arapaço, etc) são chamados “povos do rio”, enquanto os Maku (Bara, Nadub, Yohup, Dâw (kama) e Guariba) são os “povos da floresta”. Esta classificação é proveniente da localização destas comunidades. Os “povos do rio” são ribeirinhos, sobrevivem da pesca, prática que só se dá em certos rios, sendo muito escassa em algumas localidades, e da roça, da qual provêm sua alimentação básica, como por exemplo a farinha de mandioca. Enquanto que os “povos da floresta” vivem no interior da floresta e são exímios caçadores. Há mais diferenças do que semelhanças entre estes povos. Em termos de população, os “povos do rio” são mais numerosos e politicamente representam as lideranças das organizações indígenas do Alto Rio Negro. Em termos de casamento os “povos do rio” adotam a exogamia enquanto os “povos da floresta” adotam a endogamia. Hierarquicamente, na escala de evolução do homem os “povos da floresta” são colocados numa posição inferior pelos “povos do rio”.

Segundo Faria (2003), a principal referência econômica, social, política e religiosa para os “povos do rio” é a fixação na casa aonde nasceram, enquanto para os “povos da floresta” a referência tomada é a capacidade de mudar de grupo local, na mobilidade espacial, são povos semi-nômades. Atualmente algumas comunidades Maku localizadas próximas aos centros urbanos falam a língua portuguesa, mas normalmente os grupos Maku falam língua distinta e de difícil entendimento para estranhos, utilizando geralmente a língua Tukano para se comunicarem com outros povos. Missionários evangélicos e católicos nunca tiveram êxito nas tentativas de conversão e alfabetização dos Maku. Diante destas características dos Maku, percebemos que as dificuldades que teríamos para o acesso à cultura destes povos eram significativas. Assim, este estudo orientou-se para os “povos do rio”, os quais se mostraram mais flexíveis e disponíveis ao contato e troca de conhecimentos.

Em relação à cosmologia, os povos do Alto Rio Negro têm um mito chamado Jurupari (ou Yurupari). Tanto os Tukano como os Aruak tem registrado em suas memórias este herói cultural. S. Hugh-Jones³⁶ (1979), citado por Oliveira (1995, pp. 215) afirma que “... *as diversas performances rituais* (feita pelos povos Tukano e Aruak sobre o mito do Jurupari) *se diferenciam de modo superficial, permanecendo em sua maioria semelhantes entre si*”. Resumidamente, uma versão comum contada na região sobre a história do Jurupari, apresenta

³⁶ Hugh-Jones, S. (1979). *The palm and the pleiades – initiation and cosmology in Northwest Amazonia*. London, Cambridge University Press.

um herói que foi queimado vivo no fogo, como punição por um ato de canibalismo. Das cinzas de Jurupari, nasceu uma palmeira chamada popularmente de paxiúba. Da paxiúba os indígenas fizeram os instrumentos (Flautas ou trompetes) de Jurupari, considerados sagrados até os dias atuais e proibidos para as mulheres ou homens não iniciados. Para Oliveira (1995, pp. 79), este mito e outros derivados dele, servem para “... reforçar e expressar a divisão entre os sexos, como característica constante, que perpassa todos os aspectos da vida cotidiana destes povos. O Jurupari indica também a primazia masculina no contexto social e marca a passagem dos rapazes púberes, para a vida adulta... Como código normativo e de valores orienta os espaços e ritmos sociais através dos quais homens e mulheres devem circular, determinando as expectativas psicológicas entre ambos os sexos”.

Enfatizando o estudo da mitologia, recorreremos às palavras de Caillois (1938, pp.63), segundo o qual “o carácter colectivo da imaginação mítica é suficiente para garantir que ela seja de base social, existido graças à sociedade e em seu proveito”. E sobre o imaginário coletivo, Roubaud (2001, pp. 17-18) cita Durand³⁷ (1969) para esclarecer, “o conceito do imaginário reflete um sistema colectivo onde se inclui o conjunto das imagens simbólicas e das representações míticas de uma sociedade. É através delas que uma cultura começa por se explicitar, pelo menos parcialmente, sem que todas as significações dessas representações tenham o mesmo grau de consciência em todos os membros do grupo”. É a partir destas formulações que deduzimos e ressaltamos a importância do estudo do mito, do rito e da religião dos povos estudados, para cruzamento de informações a propósito da análise das danças a ser realizada.

De entre os “povos do rio”, determinamos pesquisar sobre os povos Baniwa, uma forte representação da família lingüística Aruak, por apresentarem referencial teórico publicado pelos próprios indígenas e/ou pesquisadores não-indígenas. Esta opção fundamentou-se ainda no fato de os Baniwa manterem algumas de suas tradições em seus rituais e narrativas mitológicas.

³⁷ Gilbert Durand (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas.

2.2. Perspectivas Históricas: Povos Aruak

Segundo Porro (1995, pp.17) “*as informações sobre as populações indígenas do Brasil no período pré-colonial são de natureza exclusivamente arqueológica*”. Para Wright (2005) os estudos de arqueologia contribuíram para o esclarecimento dos dados históricos do Alto Rio Negro. O pesquisador Eduardo Neves³⁸, citado por Wright (2005, pp. 13), realizou o primeiro trabalho arqueológico na região do Rio Uaupés, e formulou uma hipótese que considerava que os povos da língua aruak e tukana ocuparam a região do Rio Uaupés, há pelo menos três mil anos. Por um grupo de estudos, do qual Neves fez parte, foi descoberto que no baixo do Rio Uaupés foram encontrados sítios antigos de Aruak Maipureanos, datados de pelo menos 2550 anos antes do presente. Wright (2005) comenta que provavelmente não exista relação entre o povo do sítio encontrado e a população Aruak atual do Rio Uaupés.

Um fator importante, defendido por Neves e citado por Wright, diz respeito a forma de integração destes povos; mesmo após o processo de colonização, ainda sobrevive um sistema semelhante à época anterior ao século XVI. Wright concorda com Neves, no entanto para este “*...o sistema regional de hoje é uma versão extremamente reduzida daquilo que existia nos tempos pré-coloniais*” (Wright, 2005, pp. 14). As pesquisas de cunho arqueológico ainda têm um campo grande para ser desenvolvido na região do Alto Rio Negro. Tanto Neves quanto Wright apontam e sugerem sítios para futuras investigações.

De acordo com Wright (2005, pp. 16), *as sociedades indígenas do noroeste são interligadas por uma rede de vínculos sociais, comerciais, políticos e religiosos que desafia qualquer tentativa de definir sociedades individuais como entidades distintas e autônomas*. Esta forma de organização originou o modelo surgido em 1980, chamado “*Sistemas regionais de integração*”, que é utilizado para o cruzamento de informações entre a arqueologia, história e etnologia dos povos Aruak do norte. Diversas pesquisas foram realizadas nesse sentido, e todas sugerem que no período pré-colonização haviam formas de organização bem estruturadas e com uma extensa interdependência entre as populações indígenas daquela região.

³⁸ Eduardo Goés Neves (1998). *Paths in the Dark Waters: Archaeology as Indigenous History in the upper Rio Negro Basin, Northwest Amazon*. Department of Anthropology, Indiana University.

Apesar de serem considerados igualmente “Povos do Rio”, estudos etnológicos mais recentes registram as diferenças principais entre os povos Aruak e Tukano. A nível de organização social, Wright (2005, pp.20-21) aponta que em relação as fratrias³⁹, os Tukano não as nomeiam, tem localização indefinida e são internamente divididas em grupos linguísticos exogâmicos, enquanto que os Aruak, tem suas fratrias exogâmicas nomeadas e em territórios específicos. Em relação aos mitos de origem, as histórias são semelhantes, diferenciando-se na maneira como os ancestrais míticos chegaram ao Alto Rio Negro. Os Tukano referem-se às “... *anacondas (cobras grandes) ancestrais que trazem os antepassados de diferentes grupos de uma região distante subindo o Rio Negro e entrando no Uaupés...*” (Wright, 2005, pp.20). Enquanto para os Aruak os mitos de origem saíram de dentro da terra, num sítio que representa a origem e o centro do mundo, relatado por eles como sendo a região do Hipana, no Rio Aiari (Faria, 2003, pp.90).

Ambos os povos Aruak e Tukano têm alguns rituais semelhantes, tais como os rituais de iniciação e de troca. Aliás, o ritual de troca, também chamado *Pudali* para os Baniwa, e *Po'ose* para os Tukano, e ainda de *Dabucuri* em língua geral⁴⁰; lembra a cerimônia dos índios da América do norte, chamado Potlatch⁴¹, muito estudada por Marcel Mauss⁴² (1974).

O Potlatch é uma prática cultural de um sistema de troca entre tribos da Costa Pacífica. Os realizadores de um evento desses, ofereciam diferentes artigos úteis tais como alimentos, mantas, ornamentos e outros, dependendo da tradição da tribo e sua região. Em troca dessas ofertas, eles ganhavam prestígio, ou seja, quando uma tribo realizava um Potlatch aumentava sua reputação e grau social. Esta prática contribuiu para o equilíbrio social entre as tribos da América do Norte e teve um papel crucial na cultura tradicional (pré-contato). Atualmente, existem outros motivos de um Potlatch. Pode ser uma atividade política, celebrações das

³⁹ Goldman citado por Faria (2003, pp. 38) estabelece diferenças entre tribo, sibs e fratria. **Tribo** refere-se mais ou menos a uma identidade comum de língua, descendência e costumes. **Sibs** são definidos como grupos de descendência unilinear, cujos membros se consideram descendentes de ancestrais comuns, mas não podem estabelecer uma relação genealógica real. **Fratria** é uma confederação de sibs que estão muito ligados por regras de exogamis, pela residência comum ao longo do mesmo rio, por uma tradição de origem e descendência comuns, por uma ordem de hierarquia que confere a cada sib seu lugar na escala social e, finalmente, por uma série de cerimônias, tanto solenes quanto seculares.

⁴⁰ Berta Ribeiro (1995, pp. 245) “*Língua geral ou Nhengatu – foi difundido e gramaticado pelos missionários católicos. É o Tupi da Amazônia. É uma deformação do Tupi-Guarani, idioma dos Tupinambá que ocupavam a costa durante a descoberta e de outros tupis interioranos*”.

⁴¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Potlatch> - Inclui Bibliografia - Visitado em julho de 2008

⁴² Marcel Mauss (1974). *Ensaio sobre a dádiva – Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*. In *Sociologia e antropologia*, vol.2. São Paulo: E.P.U/EDUSP.

comunidades, união de tribos e outros. Os presentes consistem em alimentos ou dinheiro, porém ainda podem incluir mantas, utensílios domésticos, objetos artísticos e outras coisas que tenham algum valor atribuído.

Nimuendaju⁴³, citado por Oliveira (1995, pp. 50) afirma que os “...*dabucurís, festas inteiramente análogas aos “potlach” dos índios do Alasca e Colômbia britânica, na América do Norte*”.

Na investigação do antropólogo Marcel Mauss, citado por Porro (1996, pp.125), o sistema de trocas nas sociedades arcaicas é parte na maioria dos povos chamados primitivos, de um complexo sistema de reciprocidade que garante, pela solidariedade, a própria existência do grupo social.

No que diz respeito a formação e dissolução de grupos sociais, os Aruak e Tukano entendidos por Wright (2005, pp. 21) “... *são relacionados a determinadas características de sua organização social e política e da sua vida cerimonial, que têm papel-chave na agregação de novos grupos*”. Outros fatores, tais como a colonização forçaram por exemplo a migração e as guerras, as quais deram origem às novas formações sociopolíticas.

2. 3. Povos Baniwa: História e Cultura

Atualmente, o povo Baniwa tem uma população de aproximadamente 12 mil indivíduos, sendo 4 mil localizados no extremo noroeste da atual fronteira geopolítica da Amazônia Brasileira, mas especificamente distribuídos em cerca de 94 assentamentos ao longo do rio Içana e seus afluentes Cuiari, Aiari e Cubate, pertencentes ao alto Rio Negro. Encontram-se também nos centros urbanos rionegrinos das cidades de São Gabriel da Cachoeira, Santa Isabel e Barcelos. São organizados em *fratrias* (5 ou 6 grupos de parentesco considerados consangüíneos entre si) e subdivididos em 4 ou 5 *sibs* (grupo de parentes consangüíneos, descendentes de um mesmo ancestral mítico do sexo masculino).

Como meio de subsistência, os Baniwa têm agricultura especializada na mandioca brava e na pesca, e comercializam artesanato, sendo especialistas em cestaria de Arumã⁴⁴ e

⁴³ Nimuendaju, C.U. (1982). *Textos indigenistas: relatórios, monografias, cartas/Curt Nimuendaju*. São Paulo: Loyola.

ralos de madeira. Segundo Ribeiro (1996, pp. 66), “os Baniwa fazem quase a totalidade do seu equipamento doméstico, de trabalho e de guerra, inclusive curare e sarabatana”.

Os Baniwa falam o dialeto denominado Waku. Entretanto, os Baniwa católicos também usam a língua geral, “Nhengatu”. Além dos dialetos citados, os Baniwa falam o português, espanhol e alguns aprendem o tukano.

De acordo com Wright, citado por Garnelo (2003, pp.25), “Baniwa, não é um termo de auto-identificação, tendo sido produto do processo colonizatório; entretanto ele foi incorporado pelos membros dessa etnia, sendo utilizado regularmente nos circuitos de relação interétnica. Na literatura etnológica o grupo tem também outras denominações, sendo chamado de Wakuenai, na Venezuela, e de Curipaco, na Colômbia”.

Segundo Faria (2003, pp. 21), as primeiras informações a respeito dos rios Negro e Uaupés, surgiram no período de 1538 a 1541. Exploradores⁴⁵ como Gonzalo Pizarro, Francisco Orellana e Pedro de Anzures chegaram na Amazônia em busca do “El Dorado”, “um país fabuloso, situado em algum lugar do noroeste amazônico, dele se dizia ser tão rico e cheio de tesouros que, segundo a lenda, o chefe da tribo recebia em todo o corpo uma camada de ouro em pó e a seguir banhava-se num lago vulcânico” (Souza, 2001, pp.30).

Entretanto somente a partir do século XVIII, a colonização atingiu os Baniwas do Alto Rio Negro, que foram perseguidos e escravizados pelos colonizadores portugueses e espanhóis, comerciantes e militares, tendo uma boa parte de sua população dizimada por doenças trazidas pelos “brancos”.

Para Wright (2005), os portugueses tiveram rotas livres para navegar e explorar todo o Rio Negro após derrotarem as tribos do Médio Rio Negro, como a tribo dos Manaós. Desta forma, a partir de 1737 a busca de escravos no Alto Rio Negro passou a ser intensa. Para alcançar tal objetivo, Alexandre von Humboldt⁴⁶, citado por Wright (2005, pp. 29) afirma que, entre outras coisas, os portugueses “induziam as tribos a guerrearem entre si”, e

¹⁷ É uma planta da família das marantáceas, que cresce em touceiras em terrenos úmidos ou semi-alagados e brota após o corte.

⁴⁵ Marcio Souza, 2001. *Breve História da Amazônia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir

⁴⁶ Von Humboldt, Alexander (1907). *Personal Narratives of Travels to the Equinoctial Regions of South American during the Years 1799-1804*. Londres, 3 vols. Traduzido e organizado por Thomasina Ross.

formavam alianças com chefes de tribos, provocando uma quebra na harmonia do sistema de integração entre os povos indígenas. Durante este comércio de escravos, os danos físicos causados nos indígenas podem ser comprovados nos próprios registros escravistas da época no Noroeste Amazônico (Wright, 2005, pp.55 – 71).

“A dominação colonial atacou, portanto, tanto a viabilidade demográfica dos povos nativos como a construção simbólica de sua realidade” (Wright, 2005, pp. 71)

O período compreendido entre 1757 a 1797, marcou uma nova fase para a Amazônia Colonial. Marquês de Pombal, juntamente com o seu irmão o Governador Francisco Xavier de Mendonça Furtado, lançou diversas diretrizes para a viabilização econômica da Amazônia. Segundo Souza (2001, pp. 86-87), as medidas tomadas, como a abolição da ação de missionários na região, a imposição da língua portuguesa a todos nativos e a expedição do naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira para classificar cientificamente as riquezas da Amazônia tinham o interesse final de garantir a posse e domínio das terras descobertas.

Segundo Wright⁴⁷, ao final do século XVIII, diante de um período turbulento na organização dos colonizadores, os indígenas do Alto Rio Negro reorganizaram-se, retornando às suas terras para a reconstrução de suas sociedades. Entretanto, as investidas do “branco” ao indígena não pararam. Em meados do século XIX, comerciantes protegidos por militares, continuaram o processo de exploração do serviço e das terras indígenas. Isso agravou em 1870, com o *boom* da borracha. Para Wright (2005), os efeitos do regime extrativista sobre os Baniwa *“... foram claramente visíveis, em primeiro lugar, na fuga de comunidades inteiras que buscavam refúgio, em segundo lugar, no crescimento dos movimentos da população dentro da área, em terceiro lugar, no aumento da mortalidade a partir de doenças e consequentemente na redução da população, e, finalmente, em um medo prevalecente, desconfiança e evitação de contatos com os brancos”* (Wright, 2005, pp. 216).

A partir de 1857, surgem uma série de movimentos messiânicos entre os Baniwa, Tukano e Warekena. Índios resistentes à dominação branca são tomados como profetas pelos Baniwa, os quais formam uma nova organização religiosa chamada “o canto da cruz”, ou “a

⁴⁷ http://www.socioambiental.org/pib/epi/baniwa/baniwa_04.shtm. Site visitado em junho de 2006

religião da cruz”. Tal organização dura até o início do século XX, quando a religião branca entra na região e começa a influenciar de forma mais direta nas crenças dos indígenas.

As religiões católica e evangélica surgiram com seus missionários e escolas civilizadoras promovendo definitivamente mudanças radicais em todos os costumes e crenças dos indígenas. Como resultado dessas intervenções religiosas, e diferenciando-se dos demais povos indígenas, os Baniwa aderiram de forma espantosa à religião evangélica, por intermédio da missionária Sophie Müller⁴⁸, da Missão Novas Tribos, em 1940.

Sophie Müller traduziu o Novo Testamento em 3 dialetos da língua Aruak, formando pastores para a continuidade de sua missão. Para Weigel⁴⁹ (s.d.), isto representou de certa forma uma valorização da cultura, contudo, o ensinamento foi focado somente na leitura da Bíblia, significando uma forma de restrição e uma imposição cultural, tal qual a escola dos missionários católicos. Wright (2005), após décadas de dedicação aos povos Baniwa, afirma que a conversão deste povo “*só pode ser entendida em termos de suas tradições e expectativas proféticas*” (2005, pp. 267) . A conversão não aconteceu rapidamente, mas veio num momento de fragilidade de um povo cansado de sofrer, sedentos da concretização das profecias de seus pajés que diziam que viria um novo tempo, um tempo de transformação. A estratégia elaborada pelos evangélicos foi executada no espaço e tempo certo para o seu sucesso.

Em 1970 “... a tentativa de abertura de um trecho da Rodovia Perimetral Norte, a construção de pistas de pouso para uso militar, a invasão de empresas de garimpo e a retaliação de suas terras pelo governo federal com a demarcação de ilhas..”. (FOIRN/ISA, 2000, pp. 6), são exemplos das iniciativas exploratórias na região dos Baniwa.

Na década de 80, os povos do Alto Rio Negro se mobilizaram constituindo sua maior representação, a FOIRN. Esta Federação conseguiu fortalecer sua base política formando parcerias com diversas organizações não governamentais nacionais e internacionais, tais como o ISA – Instituto Socioambiental, que realiza projetos sócioambientais e fornece assessorias

⁴⁸ (Wright, 2005, pp. 203-204), Sophie Muller foi uma missionária norte americana que introduziu o movimento de conversão Baniwa ao protestantismo evangélico em 1940.

⁴⁹ Valéria Augusta Weigel. *Os Baniwa e a Escola: sentidos e repercussões*. Manaus:UFAM. Artigo adquirido na internet no dia 20 de junho de 2006, no site www.anped.org.br/rbe22/anped-22-art01.pdf

no Alto Rio Negro. A partir de 1990, os Baniwa, assim como outros povos indígenas, organizaram suas próprias associações, elaborando e executando projetos como o “Arte Baniwa” (trabalho com cestarias), que lhes proporcionou premiações a nível nacional e viagens ao exterior.

Tradicionalmente a vida religiosa dos Baniwa baseia-se em mitos e rituais relacionados aos primeiros ancestrais, à criação do mundo. Essa mitologia é narrada pelos indígenas mais velhos, os quais são poucos mas bastantes respeitados entre os Baniwa. Sendo uma das mais expressivas, a narrativa sobre *Nhiãperikuli* - guerreiro criador e transformador do mundo para os Baniwa e outros povos da língua Aruak. Resumidamente o mito contado por Cornélio⁵⁰ (1999, pp.33-41) diz que no começo do mundo, os animais matavam e comiam as pessoas, e um dia uma velha conseguiu de um osso humano criar *Nhiãperikuli* e mais dois irmãos. Eles cresceram e procuraram vingança, queriam matar os animais que comeram seus parentes e segundo a lenda mataram todos que encontraram, reconstruindo assim todo o universo dos Baniwa. Mas os irmãos de *Nhiãperikuli* morreram tentando obter mais poder, e restou apenas *Nhiãperikuli* que gerou um outro importante mito: Kuwai, que é simbolizado pelos instrumentos sagrados, como as flautas e trombetas usadas nos Ritos de Iniciação. Estes instrumentos constituem o corpo de Kuwai, criador de todos os seres vivos, exceto o fogo, e representa o meio pelo qual os Baniwa transformam seus filhos em adultos, ou seja, realizam o ritual de iniciação. De acordo com o mito, as mulheres desrespeitaram as regras e conseguem roubar os instrumentos sagrados, como consequência Kuwai morre. *Nhiãperikuli* consegue tomar de volta os instrumentos e deixa para os homens repassarem de geração em geração a guarda desses instrumentos. Talvez por isso, de acordo com a narrativa Baniwa, somente os homens possam ver e tocar os instrumentos de Kuwai. As mulheres são expressamente proibidas de ver ou tocar estes instrumentos, e se o fizerem podem ser punidas severamente.

Garnelo (2003, pp. 20) aponta duas práticas como mantenedouras da mitologia, identidade e territorialidade Baniwa: a primeira é a existência de xamãs, considerados curandeiros pelos indígenas e que seguem um grau de hierarquia de acordo com a profundidade de seus conhecimentos e capacidade de transcender para níveis mais altos do

⁵⁰ Cornélio, José Marcelino (1999). *O osso de Duemieni ou o começo dos Hekoapinai*. In: Waferinaipe Ianheke: a sabedoria dos nossos antepassados: História dos Hohodene e dos Walipere-Dakenai do rio Aiari. Rio Aiari (AM): ACIRA, São Gabriel da Cachoeira, AM: FOIRN. Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro, v. 3.

cosmos, e a segunda é a dos “*Malikai Iminali*”, ou donos de cânticos, que associam um uso do tabaco às recitações e cânticos denominados *kalidzamai* executados nos rituais de passagem do nascimento e da puberdade.

A diversificação dos recursos naturais dentro das áreas ocupadas pelos Baniwa, promoveu uma interdependência entre as fratrias. Quando há abundância de alimentos, como a época de amadurecimento de frutas ou a época da desova dos peixes que subiram os rios em grande quantidade, denominada Piracema, eles realizam a cerimônia de troca chamada Pudali. Trata-se de uma grande festa promovida pelos diversos grupos Baniwa, aonde todos podem participar, com trocas de presentes e apresentação de danças. Esta festa é realizada em toda história Baniwa.

De acordo com a Enciclopédia virtual “ Povos indígenas no Amazonas”⁵¹,
“ Existe uma grande variedade de Pudali: **Mawakuápan**, a dança com apitos mawaku, feitos de pedaços de cana de açúcar; **Wethiriápan**, celebradas na época da fruta ingá; **Heemápana**, quando os participantes tomam caapi (*Banisteriopsis* sp) e dançam com maracás; **Aaliapan**, dança dos jaburus; **Kapetheápan**, dança com açoites, que é a festa de Kuwai, também chamada **Kuwaiápan** celebradas no início das chuvas; e **Kuliriápan**, a dança dos surubi- talvez a mais famosa dos pudali Baniwa, quando são fabricadas as flautas surubí em grande quantidade. As flautas são feitas de paxiúba, com cestaria em formato do peixe surubí, pintadas de marrom e branco, e ornamentadas com penas de garça. Ainda hoje, algumas comunidades do alto Aiary fazem essa flauta e realizam a dança. É a flauta e dança que mais distinguem os Baniwa de outros povos da região”

A classificação acima citada pelo site do Instituto Socioambiental (ISA), não é totalmente aceita pelos nossos informantes, mas isso será assunto do Capítulo 4 deste trabalho.

Especificamente sobre os rituais de troca, Pudali, Garnelo (2003, pp.40) cita que além das sessões de trocas entre afins, pode ser considerado como um “*ativo mecanismo simbólico de abolição temporária das diferenças, de transformação do outro em um semelhante a mim, limitando a periculosidade de relação entre doadores e receptores de esposas e potencializa*

⁵¹ http://www.socioambiental.org/pib/epi/baniwa/baniwa_08.shtm - Site visitado em 27 de julho de 2008.

a constituição de alianças seguras com uma alteridade perigosa". Neste contexto este ritual parece ser mais complexo, que o conceito descrito inicialmente.

Paralelamente às informação das fontes primárias desta pesquisa, entendemos que para verificarmos a atual fase dos rituais Baniwa, precisamos recorrer às análises das transformações ocorridas na religiiosidade deste povo. Para Wright (Garnelo, 2003, pp. 20), *"... a religiosidade tradicional transfigurou na conversão religiosa, católica e evangélica, e na eclosão de movimentos milenaristas que mobilizaram a sociedade Baniwa nos séculos XIX e XX"*.

Atualmente (Wright, 2005, pp. 168) *"... os rituais de dança e iniciação são celebrados apenas em poucas comunidades católicas do Alto Aiary. Nas comunidades "crentes" que são predominantes nos rios Içana, Cubate e Cuiary, e em boa parte do Aiary, o ciclo de encontros evangélicos (Santa Ceias e Conferências) tem substituído completamente as festas de dança, Pudali. A instituição de pajelança que, antes do movimento de conversão ao evangelismo, exercia uma influência central em todas as aldeias, hoje está em franca decadência com apenas 7 pajés ativos em toda população Baniwa do lado brasileiro. Ainda estão vivos em todas as aldeias, porém, os conhecimentos dos mitos e das rezas de cura e plantas medicinais"*.

Na década de 70, Bernardi (1974, pp. 102) diz: *"A actividade missionária, na perspectiva antropológica, é uma actividade aculturante... é uma ação programada de aculturação, no sentido mais pleno da palavra"*. Entretanto, vale ressaltar que atualmente a antropologia entende que a pessoa receptora sempre tem uma própria leitura, sua interpretação do que ouve ou lê e portanto não se encontra numa relação de total submissão.

Na visão de Caillouis⁵² (1979), o mito e o rito são indissolúveis e uma vez separados, entram em decadência, neste sentido o indígena ao deixar de lado os seus mitos, como Nhiãperikuli (mito da criação do mundo), adotando o Deus católico e evangélico, provavelmente perdeu algumas características originais dos seus rituais. Fato que não nos surpreende, pois *"o homem ... têm a capacidade de questionar os seus próprios hábitos e modificá-los... as sociedades indígenas têm um ritmo de mudança menos acelerado do que de*

⁵² Caillouis, Roger (1979). *O Mito e o Homem*. Trad. José Calixto dos Santos. Lisboa: Edições 70.

uma sociedade complexa, atingida por sucessivas inovações tecnológicas” (Laraia, 2005, pp.95). Neste contexto determinada cultura poderá transformar-se, quer seja por questões internas do grupo e/ou devido a contatos com outras culturas. Assim, a cultura é dinâmica, e entender tal processo é adentrar num universo complexo, porém necessário para o melhor entendimento da evolução das diferentes sociedades.

CAPÍTULO 3 – Problema, Objetivos, Hipótese e Metodologia

3. 1. Apresentação do Problema

A questão que constituiu o ponto de partida para esta investigação poderá ser formulada do seguinte modo: qual o papel das danças indígenas praticadas atualmente pelos povos Baniwa que habitam a região do Alto Rio Negro, na construção dinâmica dos processos identitários da cultura dos povos indígenas da Amazônia?

3. 2. Objetivos

3. 2. 1. Objetivo Geral:

Descrever, identificar, e analisar as danças indígenas dos povos Baniwa, com o objetivo de a partir do estudo desta prática social, aprofundar o entendimento das suas representações simbólicas e culturais.

3. 2. 2. Objetivos Específicos:

- Observar as expressões culturais e sociais dos povos Baniwa;
- Observar, descrever, identificar e analisar as coreografias das danças tradicionais praticadas atualmente pelos povos indígenas Baniwa;
- Realizar o cruzamento das informações obtidas sobre a cultura Baniwa com a análise das suas danças e com observações relativas a outras manifestações/expressões culturais e sociais destes povos.

3. 3. Hipóteses de Trabalho

Os motivos que nos impulsionaram para esta pesquisa fundamenta-se numa visão da dança como linguagem não verbal, que se constitui como uma representação corporal e espaço-temporal de determinada realidade cultural, e à qual também está associada, de algum modo, a função de contribuir para os processos de construção identitária subjacentes a essa realidade cultural. Neste sentido, não perspectivamos a dança como uma elaboração meramente formal ou ornamental. De acordo com a investigação recente sobre dança, cultura

e comunicação, o movimento dançado não é comunicacionalmente arbitrário nem sócio-culturalmente neutro.

De acordo com as perspectivas históricas apresentadas na revisão de literatura deste projeto, os povos indígenas são os primeiros habitantes do Amazonas, representando uma das etnias originárias do povo amazonense. Neste contexto e considerando como pressuposto da nossa investigação, o processo de aculturação destes povos, pensamos ser coerente o estudo dos seus atuais costumes e crenças, demonstrados no seu cotidiano, nas suas festas, rituais, narrativas e danças, utilizando-se estes como o nosso objeto de investigação sobre os aspectos evolutivos e dinâmicos da cultura amazonense contemporânea. Assim, tomamos como hipótese a seguinte afirmativa:

- A análise das danças indígenas atuais dos povos Baniwa, que habitam a região do Alto Rio Negro, resultantes de um longo processo de contato intercultural, concorrerá para uma reflexão sobre o imaginário coletivo destes povos, descendentes dos primeiros habitantes do Amazonas, e contribuirá para o melhor entendimento dos seus processos identitários.

3. 4. Metodologia e Procedimentos

Com base nas nossas referências bibliográficas acerca das pesquisas feitas junto aos povos indígenas do Alto Rio Negro, percebemos desde o princípio que o sucesso de nossa investigação estava diretamente relacionado com a realização de um enquadramento adequado e com a metodologia a adotar na pesquisa de campo, componente que consideramos fundamental para este estudo, e que por isso nos empenhamos em levar a cabo.

Conscientes de que a interpretação de uma linguagem não verbal, como a dança, é subjetiva e portanto passível de imprecisões interpretativas, e que necessitávamos configurar uma metodologia coerente com as finalidades científicas, recorreremos à alguns autores para a justificativa da nossa opção metodológica.

Segundo Bernardi (1974), nas sociedades complexas existem muitos aspectos da cultura que são apreendidos somente pela via de uma observação participante “... *nenhuma*

experiência pode ser tão eficaz e esclarecedora como a participação na cultura...” (Bernardi, 1974, pp. 124).

Para Barros e Lehfeld (1986), do ponto de vista das pesquisas científicas, as técnicas de observação oferecem a vantagem de possibilitar contato direto com o fenômeno, permitindo assim a coleta de dados sobre um conjunto de atitudes comportamentais. Neste sentido a observação participante ampara a conduta científica nas ciências humanas.

A observação participante é uma técnica de investigação qualitativa, oportunizando compreender um meio estranho ou exterior ao pesquisador. Ela permite a integração progressiva nas atividades do ambiente focalizado, promovendo uma ponte fluída entre observador e observado. Gonçalves (1992, pp. 95), complementa este pensamento afirmando que “... a observação participante é condição necessária a qualquer investigação antropológica, consistindo em viver com os outros, sem todavia, querer ou imaginar ser um deles”.

De acordo com Kluckhohn⁵³ e citado por Bernardi (1974, pp. 142) o método antropológico é definido como “... a participação consciente e sistemática, na medida em que as circunstâncias o permitam, nas actividades da vida, e, conforme a ocasião, nos interesses e nos afectos de um grupo de pessoas”. Disso podemos deduzir que existem aspectos variáveis numa observação participante. Para Bernardi (1974), os termos “circunstâncias” e “ocasião” usados por Kluckhohn, demonstram as limitações e aleatoriedade da observação participante. O investigador necessita de uma certa sensibilidade e flexibilidade para resolver as situações imprevistas e dificuldades que possam surgir no trabalho de campo. Obviamente, acrescentamos que a observação precisa ser sistemática e acompanhada de outros instrumentos de coleta de dados, tais como entrevistas semi-estruturadas ou mistas, ou mesmo grelhas de análise, para minimização de possíveis enviesamentos das nossas observações.

Segundo Alves-Mazzotti e Gewandszajder (1998), as limitações da técnica da observação geralmente apontados pela pesquisa tradicional são: a) limites temporais e espaciais, ou seja, eventos que ocorram fora do período da observação não são registrados; b) alto custo, pois exige muitas horas de trabalho do pesquisador; c) normalmente envolve alta

⁵³ Kluckhohn, C (1949). *Mirror for Man*. New York

dose de interpretação por parte do observador; d) possível interferência nas situações observadas devido a presença do observador (efeito do observador). Entretanto, para os mesmos autores, a principal característica da pesquisa qualitativa, é a possibilidade multimetodológica. Portanto, o investigador têm outras ferramentas que podem diminuir as desvantagens apontadas pela pesquisa tradicional, como o caso do limite temporal-espacial. Em relação ao tempo prolongado da observação, os autores afirmam que “... *o consumo de tempo é inerente à necessidade de apreender os significados de eventos e comportamentos*”, (Alves-Mazzotti e Gewandsznajder, 1998, pp. 164). Sobre o item “c”, “alta dose de interpretação”, entendemos que será um problema para pesquisas que acreditam na objetividade e exatidão da ciência, que consideram a subjetividade como um problema, que não é o nosso caso.

É importante ressaltar que quanto às inferências incorretas, qualquer metodologia científica é passível de errar, poderíamos minimizar esta probabilidade de erro, ao retornar e conferir com os próprios participantes os resultados obtidos, porém este retorno, no nosso caso, não foi possível.

Por último, a presença do investigador pode realmente alterar o comportamento da comunidade observada, mas, após um determinado período de convivência, o observado acaba por se acostumar com a presença do observador.

Recorrendo novamente a Alves-Mazzotti e Gewandsznajder (1998, pp. 164), a observação tem as seguintes vantagens: “*a) independe do nível de conhecimento ou da capacidade verbal dos sujeitos; b) permite verificar, na prática, a sinceridade de certas respostas que, às vezes, são dadas só para “causar boa impressão”; c) permite identificar comportamentos não-intencionais ou inconscientes e explorar tópicos que os informantes não se sentem à vontade para discutir; e d) permite o registro do comportamento em seu contexto temporal-espacial.*”

Nessa perspectiva consideramos que a pesquisa qualitativa, por meio do uso da observação participante, entrevistas semi-estruturadas e/ou mistas, análise de documentos e diário de campo, o registro filmado (das danças) e subsequente análise sistemática desses registros, apresentou-se como opção adequada aos nossos objetivos.

3. 4. 1. Recolha de Dados

A nossa recolha de dados foi realizada durante um período de 2 meses e 1 semana. A princípio pretendíamos permanecer no campo pelo menos 4 meses, para perceber melhor o contexto das comunidades Baniwa, no entanto, descobrimos que realizar pesquisa de campo no Alto Rio Negro significa dispor de bons recursos financeiros, pois exige uma logística bem estruturada, sobretudo no que diz respeito ao transporte.

Viajamos de barco da capital do Amazonas, a cidade de Manaus, no dia 26/01/2007 e após quatro longos e cansativos dias chegamos em São Gabriel da Cachoeira (SGC). Permanecemos 2 (dois) meses trabalhando na cidade de SGC, fazendo o reconhecimento da área a ser estudada e a efetivação do contato com as diversas representações do Alto Rio Negro e a princípio conversamos com diversos indígenas de diferentes etnias. Entrevistamos alguns indígenas que residem e estudam na cidade, na Universidade do Estado do Amazonas (UEA) ou que estavam de passagem em SGC, inclusive conversamos com outras etnias, além dos Baniwa, para sondarmos a possibilidade de trabalhar com mais de uma população indígena, mas concluímos que seria mais sensato nos concentrarmos em apenas um povo. Nesse período conhecemos um dos principais informantes primários, o Capitão Luiz Laureano Madzero da Silva, da Comunidade de Itacoatiara-mirim, instalada na área periférica de SGC desde 1998, a 10 (dez) km do centro urbano. Esta comunidade é constituída por 22 famílias, aproximadamente 100 pessoas, oriundas do Rio Aiari, da fratria *Hohodene*.

Num primeiro contato com o Capitão Luiz, firmamos parceria na elaboração de um projeto que ajudasse na recuperação dos costumes e crenças Baniwa, que ao mesmo tempo nos garantisse a possibilidade de visitar uma Comunidade Baniwa que ainda vive e sobrevive de forma tradicional. O Capitão Luiz indicou um Pajé, tio dele, que vive na comunidade de Pana-panã do Rio Aiari, ressaltando que era preciso pagar R\$ 1800,00 (€600) para que ele (o Pajé) desse entrevista e apresentasse as danças Baniwa.

Após contato e visita aos possíveis patrocinadores, finalmente captamos recursos e firmamos parcerias para hospedagem na cidade de São Gabriel da Cachoeira, alimentação na viagem para a Comunidade de Pana-Panã, transporte incluindo a gasolina e pagamento do cachê exigido pelo Pajé Mário da Silva e diárias do piloto do barco da viagem, junto a Secretaria de Estado de Cultura (SEC/AM), Prefeitura Municipal de São Gabriel da

Cachoeira, IDAM (Instituto de Desenvolvimento Agropecuário e Florestal Sustentável do Estado do Amazonas) e FUNASA (Fundação Nacional de Saúde)⁵⁴.

Assim trabalhamos durante 1(uma) semana na Comunidade de Pana-panã, localizada no Rio Aiari, a dois dias de viagem de barco da cidade de São Gabriel da Cachoeira. Procuramos equilibrar o pouco tempo de observação na comunidade com o uso dos outros instrumentais metodológicos, como a entrevista gravada em filmadora, gravador de voz e uso de fotografia digital para registro de roupas, utensílios, instrumentos musicais e momentos das danças.

Sendo uma área de reserva indígena, é necessário e obrigatório que todos pesquisadores peçam autorização da FUNAI⁵⁵, respaldados pela FOIRN, apresentando um resumo do projeto a ser desenvolvido e declarações de ética. Para facilitar o nosso estudo, definimos e verificamos quais as comunidades com quem poderíamos trabalhar, pois seria impossível realizar a nossa pesquisa com todas as comunidades Baniwa, uma vez que estão distribuídos numa grande extensão dos afluentes do Rio Negro, somando aproximadamente 700 km de navegação somente no Rio Içana. O acesso é dificultado pelos altos custos de transporte e alimentação em algumas áreas.

Resumidamente executamos os seguintes procedimentos:

- a) Solicitação de autorização para efetivar a pesquisa de campo no Alto Rio Negro na FUNAI e FOIRN (Vide Anexo 5: Documentos exigidos pela FUNAI E FOIRN);
- b) Contato prévio com as comunidades Baniwa, através da FOIRN, FEPI e organizações Baniwa;
- c) Consulta bibliográfica: Livros, filmes, teses, jornais locais e nacionais, artigos científicos sobre as questões indígenas especificamente que abordassem a arte e particularmente a dança na cultura indígena.
- d) Contato com órgãos: INPA⁵⁶, FUNAI, FOIRN, ISA, Bibliotecas Municipais, Estaduais, Federais e Nacionais (Brasil e Portugal), Museu de Etnologia Nacional de Lisboa, Academia de Ciências de Lisboa, prefeitura do município de São Gabriel da Cachoeira;

⁵⁴ Para maiores detalhamentos vide Anexo 4: Diário de Campo

⁵⁵ FUNAI – Fundação Nacional do Índio

⁵⁶ Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia

- e) Observação participante (na medida do permitido pelas lideranças dos povos) dos rituais e cotidiano dos povos Baniwa, com a realização dos registros em vídeo e fotografia digital para efetivar as descrições gerais das técnicas e movimentos coreográficos de suas danças (Vide Anexo 4: Diário de Campo);
- f) Entrevistas semi-estruturadas. O material utilizado para a elaboração da entrevista, teve como base uma primeira entrevista, realizada com o Baniwa Bonifácio José da FEPI em Abril de 2006, na cidade de Manaus. Este primeiro contato, foi importante para verificarmos as possíveis e futuras dificuldades de comunicação entre pesquisadora e fonte, durante a pesquisa de campo, bem como para a avaliação das perguntas feitas. As entrevistas foram aplicadas em diferentes situações, pois como já foi explicitado anteriormente, fazer pesquisa no Noroeste da Amazônia é extremamente caro, assim procuramos aproveitar todas as oportunidades de contato com os Baniwa. As entrevistas começaram a ser aplicadas em Fevereiro de 2007, na cidade de São Gabriel da Cachoeira, com dois jovens Baniwa que estavam de passagem pela cidade; no Rio Aiari em Abril de 2007, com os Pajés Mário Joaquim da Silva, na Comunidade Católica de Pana-panã, e ainda ao retornar para São Gabriel da Cachoeira, na mesma época, com Manoel da Silva (Mandú), da Comunidade Católica de Uapuí-Cachoeira. No caso dos jovens Baniwa não tivemos problemas com a língua, uma vez que eles dominam o português. No caso dos pajés, a tradução de Baniwa para o português, foi feita pelos seus filhos Mario e Alberto respectivamente. Todas as entrevistas foram gravadas⁵⁷ num gravador digital Panasonic e transcritas em seguida para a língua portuguesa, tendo ainda o auxílio de um indígena Moisés Baniwa, neto do Pajé Joaquim e filho do Capitão e Madzero⁵⁸, Sr. Luiz Laureano, da Comunidade de Itacoatiara-mirim, que fica localizada a 10 km do centro urbano de São Gabriel da Cachoeira.
- g) Anotação de rituais feitos através da narrativa, conversas diurnas e noturnas com os mais antigos das comunidades, e ainda com os jovens e adultos. Utilizamos equipamentos de áudio e vídeo para os registros;
- No Anexo 1 apresentamos um DVD com imagens do Ritual de Pudali e suas danças observadas na Comunidade de Pana-panã do Rio Aiari. As cenas foram filmadas pela própria pesquisadora e pelo indígena Moisés Baniwa, previamente treinado pela

⁵⁷ Vide Anexo 2 – Modelo da entrevista semi-estruturada.

⁵⁸ Madzero é uma palavra Baniwa que significa “Grande conhecedor de Dança, aquele que ensina dança”.

pesquisadora para isso, usando-se uma câmera Panasonic Modelo NV-GS17 Mini-DV com o suporte de um tripé básico da marca Greika 373.

Apresentamos no “menu” do DVD três situações: 1) Ritual de Pudali (completo); 2) Danças Baniwa (sem a parte cerimonial do Ritual); 3) Dia a Dia da Comunidade de Pana-panã. Diante da pouca quantidade de tipos de dança, porém representativas para aquele momento da Comunidade, não fizemos uma seleção, apresentamos no DVD todas que pudemos visualizar. O nosso objetivo com este registro é ilustrar e contextualizar melhor a leitura de nossas análises. Além disso, o registro auxília o processo de uma pura análise do movimento. Posteriormente a essa análise, re-enquadrar esses elementos no seu contexto e, partir desse cruzamento, questionar e colocar em prova em que medida a dança contém representações de certas dimensões de uma cultura.

Ressaltamos que fizemos uma pequena edição do registro usando os programas Pinnacle Studio 11 e Adobe Premiere Pro 2.0, procurando somente identificar os nomes das danças e instrumentos musicais utilizados.

- h) Para organizarmos as danças Baniwa observadas na Comunidade de Pana-panã do Rio Aiari, utilizamos o modelo de Ficha Etnocoreográfica desenvolvido por Fernandes (2000, Anexo 1), por encontrarmos nesse modelo, todas as indicações para descrição das danças de forma mais objetiva e que contém os elementos fundamentais para análise do movimento: Tempo, Espaço e Forma. Somos conscientes da nossa falta de prática com o uso dessas fichas e aqui ressaltamos que mesmo assim, decidimos tentar criar uma base para futuras notações das danças indígenas, ainda não existente no referencial bibliográfico já publicado. Entendemos que isso poderá contribuir significativamente para o repasse de conhecimento e a manutenção dessas danças para os novos indígenas e para sustentar novas explorações científicas nesta área. Estas fichas encontram-se no Anexo 3.

Após a recolha de dados, demos prosseguimento à sua interpretação. Nesta fase, assim como na da recolha de dados, adotamos os princípios da Fenomenologia, para descrever, compreender e interpretar nosso objeto de investigação. Adotando-se uma perspectiva fenomenológica entendemos que o sujeito terá maior importância no processo de construção do conhecimento. Neste contexto, Triviños (1987, pp. 48), ressalta que “*o contexto cultural onde se apresentam os fenômenos permite através da interpretação deles, estabelecer*

questionamentos, discussões dos pressupostos e uma busca dos significados da intencionalidade do sujeito frente à realidade. Desta maneira, o conhecer depende do mundo cultural do sujeito”.

Por fim, entendemos que um posicionamento crítico em todas as circunstâncias da pesquisa de campo necessita ser constante nas nossas observações e interpretações. Gostaríamos ainda de sublinhar que a etnografia da dança distingue-se das demais, por exemplo da etnografia de patrimônio histórico material, no que diz respeito ao foco central de sua pesquisa, ou seja, ela fundamenta-se essencialmente no corpo, e não apenas em fontes textuais ou de natureza mais abstrata.

Etnógrafos da dança, como Adrienne Kaeppler (1992), Joann Kealiinohomoku (2001) e Drid William⁵⁹(1976) , colocaram as suas observações do movimento e suas habilidades de análise ao serviço da compreensão das pessoas. Percebendo a dança, na rede contextual de relações sociais, ambientais, religiosas, estéticas, políticas, econômicas e históricas, um etnonógrafo da dança procura, em última análise, descobrir porque as pessoas se movem e o modo como se movem, relacionando a dança com o modo como os sujeitos vivem, com o que acreditam e o com o que valorizam.

⁵⁹ Drid Williams (1976). *An exercise in applied Personal Anthropology Dance*. In Research Journal IX(1), Fall-Winter, pp16-29.

CAPÍTULO 4: Descrição e Análise das Danças Baniwa

Diante do contexto, que viríamos a confrontar verdadeiramente aquando do trabalho de campo, após as dificuldades e vicissitudes várias de transporte na região do Alto Rio Negro, decidimos concentrar as nossas observações e coleta de dados das danças Baniwa na Comunidade de Pana-panã do Rio Aiari. As descrições do atribulado percurso até aquela comunidade foram registradas no diário de campo e aqui apresentadas no Anexo 4. A própria viagem acabou sendo uma experiência muito importante para este estudo, porquanto contribuiu para o enquadramento e caracterização das condições de vida destas populações. Pana-panã é uma comunidade que ainda pratica alguns dos seus costumes e crenças tradicionais, aonde existe a presença da figura tradicional do Pajé⁶⁰, e possui os instrumentos sagrados (flautas) usados nos rituais de iniciação. Além do mais, foi na Comunidade de Pana-panã que tivemos a oportunidade de vivenciar intensamente o dia a dia dos Baniwa e perceber melhor o contexto dos mesmos.

Relembramos ainda que de acordo com as nossas referências bibliográficas sabemos que 80% da população Baniwa, de toda a região do Alto Rio Negro, é evangélica e que apesar dos esforços da população indígena mais jovem estar buscando, nessas comunidades, a revalorização da sua cultura tradicional, ainda é cedo para termos danças apresentadas por eles, conforme poderemos observar nas citações dos entrevistados dessas comunidades evangélicas, como por exemplo na seção 4.2.5 sobre pintura corporal. Assim a Comunidade de Pana-panã é aqui apresentada como a nossa principal fonte primária. Dessa forma, iniciamos uma descrição dos aspectos gerais dessa Comunidade e em seguida apresentamos a sistematização das danças investigadas e das etapas que a precederam.

4.1. Aspectos Gerais das Comunidades Baniwa Observadas durante a Pesquisa de Campo

A Comunidade de Pana-panã está localizada no Rio Aiari, um dos afluentes do Rio Negro (Figura 3 - Mapa 3). Sua população é constituída de 7 famílias Baniwa, todas descendentes do Pajé Mário Joaquim da Silva (78 anos)⁶¹. Existem mais homens do que mulheres, e são os homens encarregados das principais atividades da Comunidade, tais como:

⁶⁰ Pajé é o curandeiro da comunidade, ele representa o elo entre o real e o sobrenatural dos indígenas. Um indígena não é ensinado para ser um pajé, ele nasce pajé.

⁶¹ Os indígenas não tiram certidão de nascimento e por isso não sabem ao certo qual é a sua idade.

ministrar aulas, liderar, administrar, organizar rituais e festas, trabalhar como agente de saúde da FUNASA⁶², caçar, pescar, preparar a área da roça⁶³, etc. Embora a mulher indígena sempre exerça um trabalho duro, com cargas pesadas, como o transporte de água e tubérculos provenientes das suas roças por exemplo, a diferença de quantidade de homens e mulheres em Pana-panã reflete-se numa sobrecarga maior de trabalho para as mulheres que ali moram.



Figura 3: Mapa⁶⁴- Rota (linha vermelha) entre São Gabriel da Cachoeira (Cidade) e a Comunidade de Pana-panã do Rio Aiari, aproximadamente 500 km.

Os meios de subsistência são provenientes da roça, pesca e da caça. Enquanto estivemos na Comunidade, todas as refeições eram feitas no Comunitário⁶⁵. Cada família contribui com um prato de comida, arrumando as panelas numa mesa centralizada no espaço do Comunitário. Os homens mais velhos podem servir seus pratos indo diretamente na mesa, os demais são servidos pelo Capitão e um ajudante. Diferente da cultura ocidental nesse tipo de encontro, são os homens que servem as mulheres e os visitantes (vide imagens no Anexo 6). Nos dias sem visitantes, cada família faz suas refeições na sua própria casa.

Não existe nenhuma forma de comunicação via telefone. Quando precisam comunicar-se com outras localidades, eles deslocam-se até a Comunidade de Canadá, a 1 hora de descida

⁶² FUNASA - Fundação Nacional de Saúde

⁶³ Roça – termo usado para área de plantio da mandioca. Segundo o dicionário Aurélio, é um terreno de pequena lavoura; mandiocal.

⁶⁴ Imagem obtida por meio do software de visualização Google Earth 4.201812634 (beta).

⁶⁵ Uma espécie de casa das reuniões e encontros das famílias e visitantes.

do rio Aiari, de canoa com motor de rabeta⁶⁶. Uma forma que eles têm usado para recepção de recados é feita através da rádio nacional, e outras vezes vão até a cidade de SGC, usando o motor de rabeta, demorando em torno de 7 dias para chegar e 10 dias para retornar, pois é contra a correnteza do rio, fazendo uma longa e cansativa viagem.

Existe um agente de saúde na Comunidade, que tem remuneração fixa e controla os medicamentos fornecidos pela FUNASA.

4.2 - Sistematização dos Dados Coletados na Pesquisa de Campo

Procederemos a seguir a apresentação dos resultados obtidos com a aplicação das entrevistas, descrição e análise das danças Baniwa, assim como de todos os outros elementos que fazem parte destas danças.

Iniciaremos com as entrevistas semi-estruturadas, apresentadas no Anexo 2. Estas ofereceram material importante para definição dos tipos de danças Baniwa, bem como possibilitou uma reflexão sobre as fontes primárias e secundárias que abordam a cultura Baniwa.

Em seguida resumimos num quadro, os tipos de danças que nossos informantes disseram existir na cultura Baniwa, enfatizando que por motivos diversos visualizamos apenas quatro das vinte e quatro danças narradas.

No item 4. 2. 3. apresentamos as características predominantes da pintura corporal, vestimentas e adornos que os Baniwa usaram nas danças observadas. Utilizamos fotografias digitais para ilustrar melhor o que afirmamos. Dialogamos com outras pesquisas de referência sobre a temática para aprofundamento das nossas reflexões.

Os instrumentos musicais utilizados pelos Baniwa de Pana-panã são descritos na seção 4. 2. 4, enfatizando o processo de construção dos mesmos.

⁶⁶ Motor de Rabeta é uma espécie de máquina de baixa potência (15 HP) e baixo consumo de gasolina.

4.2.1. Entrevistas Semi-estruturadas

Dentre as respostas dos nossos informantes, a última pergunta formulada sobre tipos de danças feitas no Ritual de Pudali, chamou a nossa atenção. Ao confrontarmos as respostas dos Baniwa com a classificação (vide pp.33 desta dissertação e anexo 02 – questão 12) dos rituais Baniwa divulgado num site especializado sobre estes povos indígenas, constatamos um desconhecimento por parte dos jovens Baniwa evangélicos, como por exemplo: *“... eu não conheço essas danças que foram descritas nesse parágrafo. Eu conheço a Mawakuapan e outras como Pitti, mas por exemplo a Wetheriapan eu não conheço. Eu não conheço a maioria dessas danças. No Rio Aiari os Baniwa ainda conhecem, mas na nossa região ninguém mais pratica e nem ouve falar. Se procurarmos os “velhos” pode ser que eles contem para nós.*

Para o nosso informante mais velho, o Pajé Mário Joaquim, *“ Nem tudo está de acordo com os meus conhecimentos. A dança Mawakuapana é feita com o instrumento Mawaku, mas o Mawaku não é confeccionado com pedaço de cana de açúcar (risos), ele é feito de imbaúba. O Wethiápan pode ser realizado em qualquer época de frutas, não somente do Ingá. Aliás ele pode ser feito para tudo, tem a função de comemorar. O Heemápana não é dos Baniwa, isso é dos Kubeo, mas eu sei que era feita quando um parente Kubeo morria. O Aaliapan é a dança dos Jaburu (pássaro parecido com um Urubu, mas tem o bico mais comprido) e é Baniwa. O povo Baniwa acredita que antigamente os Jaburu eram gente. Tem uma história que conta que os Jaburu davam suas penas, que serviam como “Caranã” (palha) para contruir uma maloca para a tia deles, uma cutia chamada Uenia que morava em Kudamadali, uma vez por ano eles iam lá e depois retornavam. E todos os anos, no mês de Setembro, os Jaburu passam. O Kapetheapan também é uma dança Baniwa, mas não é feita somente no início das chuvas, pode ser realizada em qualquer época, é mais ligado com o tempo de frutas, como o açaí, o ucuqui, pupunha, abacaba e buruti. Somente quatro comunidades Baniwa praticam ainda essas danças: O Uapui Cachoeira, Pana-panã, Ucuqui e Piraiwara. O Kuriliapan é Baniwa, mas o erro da citação é sobre a pintura que não é marrom, mas sim preto. E a flauta é feita de Jupati e não de Paxiúba, e também pode ser enfeitada com qualquer tipo de pena, não apenas de garça. Agora em relação aos Pudali, podemos ter outras danças feitas com outros instrumentos de música que não foram citados, como: Yapurutu, Mawaku e Waná.”*

De acordo com o Pajé Manoel, sua análise sobre a classificação do site é: “ *Conforme a etnia, cada povo faz o seu dabucuri. Mas para os Baniwa só existe um Pudali. O Mawakuapan é só uma dança dentro do Pudali, e ele não é feito de cana de açúcar (risos), é de imbaúba. O Wethiriapan também pode ser celebrado com peixe, com outras frutas. O Heemápana não faz parte dos nossos rituais, pelo menos para o Baniwa Hohodene. Nós tomamos o caapi, mas não é desse jeito. Esse líquido serve para ajudar na nossa memorização das coisas. O Aaliapan é feito pelos Baniwa e dançado nos Pudali. O kapetheápan também é realizado pelos Baniwa, mas não somente no início das chuvas. O instrumento do Kuliriapani pode ser feito de paxiúba. Ele é coberto com fibra tecida, passa breu e passa o cal, deixando ele todo branco, Depois pinta as bolas pretas, imitando um surubi.*”

De um lado temos um desconhecimento dos indígenas jovens e evangélicos, o que limita as suas possibilidades de detectar os possíveis erros que os “brancos” escrevem e divulgam sobre a cultura deles; do outro, temos a desaprovação dos mais velhos e que ainda conhecem seus rituais e danças para diferenciarem, a partir das suas versões, o certo e o errado. As respostas dos dois pajés, são coerentes e precisas, em momento algum, demonstraram insegurança para responder sobre o assunto. Porém, nada nos certifica que podemos considerar, o que narram, como uma verdade absoluta, podemos pensar que é muito provável estarem corretos. Em suma, acreditamos que toda precaução e atenção ao divulgarmos sobre a cultura do outro deva ser rigorosamente tomada, pois caso contrário a nossa pesquisa poderá cair no descrédito geral.

Por outro lado, em abril de 2006 entrevistamos um importante representante Baniwa que afirmou que 98% da cultura Baniwa continua viva e que somente alguns rituais foram adaptados. Apesar desse informante expor um parecer otimista em relação à manutenção dos rituais tradicionais Baniwa, descobrimos, com as informações obtidas na pesquisa de campo, que muitas especificidades foram perdidas no decorrer de longos períodos de intervenção dos brancos nos rituais deste povo. Podemos citar como exemplo, a resposta dos Baniwa mais jovens comprovando o desconhecimento de suas danças e rituais, ou o fato de não haver mais o uso de um adorno auricular chamado *Paaku* nas danças, presente apenas na lembrança dos Baniwa mais velhos, as modificações das vestimentas, que 80% da população Baniwa é

evangélica. Dessa forma, como acreditar que 98% da cultura Baniwa resistiu ao contato extra-tribal?

O que gostaríamos de ressaltar e chamar a atenção sobre os prováveis equívocos que podemos vivenciar num trabalho de campo e numa revisão de literatura. As nossas fontes primárias podem ser influenciadas por razões que desconhecemos, quer seja político ou religioso ou de outra natureza, e fazer afirmativas que podem comprometer completamente uma pesquisa séria, é necessário adotar uma metodologia que possibilite o confronto de informações e assegure resultados mais próximos de uma realidade.

4.2.2. Levantamento Atual das Danças Baniwa

No **Quadro 1** apresentamos todas as danças que os nossos informantes citaram em entrevista. Para a elaboração do Quadro 1, consideramos somente as entrevistas realizadas com o Pajé Manoel da Comunidade de Uapui-Cachoeira, Pajé Mário Joaquim da Comunidade de Pana-panã do Rio Aiari e com o Capitão Luiz da Silva da Comunidade de Itacoatiara-mirim.

A primeira informação veio do Pajé Mário Joaquim. Segundo ele existem onze danças feitas com o instrumento musical Yapurutu (Figura 4), duas danças feitas com o instrumento Mawaku (Figura 13) e nove danças feitas com o instrumento Uaná (Figura 6), das quais ele nos demonstrou apenas quatro danças no Ritual de Pudali, pois de acordo com seu relato, a Comunidade não estava preparada para apresentar mais danças, pois somente ele sabia como executá-las, precisaria de mais dias para poder ensaiar com a Comunidade e apresentar.

Em São Gabriel da Cachoeira conseguimos entrevistar o Pajé Manoel na casa de sua filha, localizada no Bairro de Padre Cícero. Este segundo entrevistado, complementou a lista do Pajé Mário, acrescentando mais três danças feitas com o instrumento musical chamado Cariço ou Peruma (Figura 14).

O nosso terceiro informante, Capitão Luiz, foi fundamental para esclarecer um pouco mais sobre o contexto das danças relatadas pelos Pajés, pelo fato dele falar e entender melhor

a língua portuguesa, a comunicação foi mais fácil e direta com o informante, diferente dos outros casos, aonde sempre precisamos de um intérprete.

De posse das entrevistas conseguimos estabelecer algumas das ligações das danças com as cerimônias. O Quadro 1 apresenta algumas respostas, como por exemplo de qual momento elas fazem parte, se é no início, meio ou final da festa ou ritual; qual é a finalidade dessa dança ou se sabem falar sobre o significado das mesmas.

Observamos no Quadro 1 que algumas das danças feitas com o instrumento musical Uaná e cariço não foram esclarecidas. Julgamos que um dos motivos é o desconhecimento da dança por parte dos entrevistados. Eles sabem da existência da dança, mas não sabem explicar o seu contexto. Seria necessário retornar a entrevistá-los e procurar outros meios de preencher essas lacunas, porém esse estudo fica para as nossas futuras pesquisas.

DANÇAS TRADICIONAIS BANIWA - Comunidades: Pana-panã (Rio Aiari), Uapui-Cachoeira e Itacoatiara-Mirim / Alto Rio Negro

Entrevistados: Pajé Mário Joaquim da Silva, Pajé Manoel da Silva e Cap. Luis Laureano da Silva

Data: 18.04.2007

Item	Nome	Ritual	Contexto	Participantes	Instrumento	Espaço Utilizado
1	Dzaapa (Tucunaré)	Pudali-Dabucuri	Entrada - Início do Ritual	2 Homens e 2 Mulheres	Yapurutu c/ tucunaré acompanhado de Mawaku e Poori	Vem do porto p/ o Comunitário ou área reservada p/ o Ritual
2	Taari (Aracu)	Pudali-Dabucuri	Entrada - Início do Ritual	2 Homens e 2 Mulheres	Yapurutu c/ Aracu, Mawaku e Poori	Vem do porto p/ o Comunitário ou área reservada p/ o Ritual
3	Dzawira	Pudali-Dabucuri	Animação do Ritual	Todos	Yapurutu-andamento acelerado	1 Tocador fica no meio e outro faz o círculo em volta.
4	Dápada	Pudali-Dabucuri	Animação - Obs 2.	Todos	Yapurutu	Área central
5	Dzawikaro	Pudali-Dabucuri	Final da festa -Obs 3.	Todos	Yapurutu	Em toda área do Ritual
6	Kamaperikuli	Pudali-Dabucuri	Animação do Ritual	Todos	Yapurutu e Maraka	Área central
7	Pakapani	Pudali-Dabucuri	Animação do Ritual	Todos	Yapurutu	Área central
8	Adzaka	Pudali-Dabucuri	Animação do Ritual	Todos	Yapurutu	Área central
9	Dzeka	Pudali-Dabucuri	Animação do Ritual	Todos	Yapurutu	Área central
10	Mawakuapani	Pudali-Dabucuri	Entrada ou Animação	Homens e Mulheres	Mawaku com canto	Vem do porto p/ o Comunitário ou área reservada p/ o Ritual
11	Pitico	Pudali-Dabucuri	Animação	Todos	Mawaku	Não descrito
12	Poorili ou Poori	Pudali-Dabucuri	Sinalização do início do Ritual	Homens	Mawaku	Em fila ou em círculo
13	Dzakariapani	Pudali-Dabucuri	Entrada e animação	Todos	Uaná	Fila deslocando-se p/ frente-trás
14	Kerawadzapani	Pudali-Dabucuri	Início. Pintura do corpo	Todos	Uaná	Não descrito
15	Danapani	Não descrito	Não descrito	Não descrito	Uaná	Não descrito
16	Kurikaradzapani	Não descrito	Não descrito	Não descrito	Uaná	Não descrito
17	Wethiriapani	Pudali -Obs 4	Animação	Todos	Uaná	Fila
18	Dzuzuapani	Não descrito	Não descrito	Não descrito	Uaná	Não descrito
19	Kapiapani	Não descrito	Não descrito	Não descrito	Uaná	Não descrito
20	Mariapani	Não descrito	Não descrito	Não descrito	Uaná	Não descrito
21	Kumakapani	Não descrito	Não descrito	Não descrito	Uaná	Não descrito
22	Perumaqué	Não descrito	Não descrito	Não descrito	Peruma ou Cariço	Não descrito
23	Dakata	Não descrito	Não descrito	Não descrito	Peruma ou Cariço	Não descrito
24	Dança da Borboleta	Não descrito	Não descrito	Não descrito	Peruma ou Cariço	Não descrito

OBS:

1. A duração de cada dança depende da empolgação e aceitação da música e da dança pelos indígenas participantes do ritual.
2. Mesma Taari. Tinha um velho chamado Dápada, depois de falecido eles colocaram o nome da dança de Dápada. Tocada quando mulher traz Caxiri.
3. Representa uma borboleta que lambe as frutas no mato. Quando lambemos as panelas e cuias de comida e Caxiri.
4. Ocasões especiais ou quando sentirem vontade de realizá-la.

4.2.3. Ornamentos: Vestimentas, Pinturas e Adereços usados no Pudali

Adotaremos neste trabalho o termo “ornamento” para nos referirmos ao conjunto formado pelas peças de roupas, pintura corporal e adereços (enfeites), usados pelos nossos informantes no momento do Pudali.

Observamos que estes ornamentos foram os mesmos do início ao término do Ritual de Pudali. A seguir descreveremos, ilustraremos com fotos e analisaremos cada item que compõe o visual das mulheres e homens indígenas, apontando referências de outras pesquisas sobre arte indígena, numa tentativa de proporcionar um diálogo entre as nossas observações e outras feitas sobre os povos indígenas na Amazônia.

- **Pintura Corporal**

A perspectiva de Müller (1992), pesquisadora da arte gráfica Asurini do Xingu, aponta que a pintura corporal indígena é feita de acordo com os processos ocorridos com o indivíduo, tendo assim um conteúdo próprio, acrescentando que “... *esses desenhos possuem significado e sua elaboração segue a gramática própria desse sistema de comunicação, obedecendo regras estéticas e morfológicas ... estão associados à cosmologia e às noções fundamentais da visão de mundo deste povo.*” (Müller, 1992, pp. 231). A pintura corporal vista como um sistema de comunicação também é partilhada por Vidal⁶⁷ (1978) citada por Gallois (1992), no seu ponto de vista a pintura (Vidal, 1978, pp. 88), “... *informa sobre relações entre grupos, entre indivíduos com o sobrenatural, com o meio ambiente; informa também sobre status, processo, atitude, etc...*” porém acrescenta que “... *na verdade, se a comunicação visual não revelasse senão o que descobrimos por outros meios, tal trabalho tivesse sentido apenas em nível descritivo*”. Essa última consideração reforça o nosso pensamento e metodologia, pois procuramos trabalhar interligando todos os fatores, percebendo e interpretando numa globalidade, procurando com isso evitar a fragmentação excessiva dos mesmos, observando o nosso objeto de estudo do ponto de vista da fenomenologia.

Na nossa pesquisa de campo, observamos que atualmente a pintura corporal feita pelos Baniwa é relativamente simples comparada a outros povos indígenas da Amazônia. Müller (1993), Vidal (1978), Andrade (1992), entre outros, apresentaram descrições dos grafismos indígenas bem sofisticados, com utilização de desenhos bem elaborados e ricos em detalhes,

⁶⁷ Lux B. Vidal (1978). *A pintura corporal entre os índios brasileiros*. Revista de Antropologia, 21. s.i.

com uso de espécie de carimbos para a perfeição da simetria e forma dos desenhos, com combinações de formas retas e circulares, que utilizam ainda penugens para dar destaque em alguns pontos da pintura corporal. No caso dos Baniwa, a pintura corporal observada na Comunidade de Pana-panã, foi de pouca complexidade e consistiu em listras horizontais e algumas na vertical usadas apenas por algumas mulheres. Segundo os nossos informantes, a cor das pinturas pode ser vermelha ou preta, a definição da cor depende da disponibilidade de matéria-prima. Neste caso a pintura feminina e masculina eram bem semelhantes. Entretanto, isso parecia ser diferente no início do século XX. Segundo as descrições sobre as pinturas Baniwa, feitas por Koch-Grünberg (2003, pp. 198), “... mulheres e moças com belos desenhos no corpo, usando o suco de genipapo, para se apresentarem dignamente também na sua aparência externa. Outros lambuzavam, sem arte, o corpo inteiro, menos o rosto, com o suco de genipapo. Primeiro espalma-se a pele com a tinta vermelha de carayurú, e somente então é aplicado o suco cinza-sujo do fruto do genipapo, que em contato com o ar logo se torna preto azulado e apesar de muitos banhos permanece indelével por duas semanas ou mais. As mulheres desenhavam os ornamentos padronizados em parte usando três palitos, amarrados numa extremidade, e noutra extremidade abertos em leque, assim que com cada movimento se produziam três linhas paralelas. O processo de pintura era rápido. Outras mulheres usavam apenas um pauzinho e desenhavam os ornamentos de maneira muito limpa e muito cuidadosamente. No rosto, cada um dos dançantes desenhavam finos desenhos vermelhos com tinta de urucú, ajudando-se com um pequeno espelho”. Dessa descrição percebemos que os Baniwa tinham um costume diferente do atual, eles ainda mantêm o uso do **Genipapo**⁶⁸ que produz tinta preta-azulada e **Urucum**⁶⁹ que produz tinta vermelha, mas não demonstraram o cuidado e a destreza percorrida por Koch-Grünberg, talvez por não praticarem mais com a mesma assiduidade seus rituais.

Porém, a pintura corporal dos Baniwa não foi esquecida pelos mais velhos, mas corre o risco de não ser apreendida pelos mais novos. Para Mandú: “A pintura ninguém esquece”. *Agente usa o Urucum para ficar vermelho e azul escuro quando tem uma planta chamada “Dana” (genipapo). Pintamos no rosto formas de cruz e pontos, no corpo pintamos o “biaqué e cuaru”. Fazemos também pintura com “mologó” – um tipo de carimbo, agente pinta o corpo todo e depois sai “carimbando”.* Entretanto, não obtivemos a mesma resposta dos Baniwa mais novos, segundo as declarações de Aloncio Garcia e Elton José da Silva,

⁶⁸ Genipa americana

⁶⁹ Bixa Orellana

Baniwas das comunidades evangélicas de Castelo Branco e Tunuí-Cachoeira, localizadas no Rio Içana: *“Tivemos que adaptar. Durante as apresentações usamos os adereços e pinturas, mas logo depois da apresentação tiramos e colocamos roupa. As pinturas são copiadas de outros povos, como os Tukano. Não sabemos mais como eram as pinturas Baniwa.”*. Ao questioná-los sobre os motivos desse não conhecimento, eles culpam os seus pais por não terem repassados tais tradições, pois os mesmos foram evangelizados e segundo eles, foram proibidos de darem continuidade aos seus rituais, danças e músicas. Atualmente, após a entrada das escolas indígenas nas comunidades Baniwa, os mais novos buscam “resgatar” suas culturas, tentam convencer seus pais à ensiná-los o que ainda lembram, mas confessam que isso é uma tarefa muito difícil, pois alguns pais, principalmente os mais religiosos, são radicalmente contra esse resgate e relutam bastante.

Diante desse quadro, percebemos que a pintura corporal vem gradativamente perdendo suas características originais, transformando-se. Uma transformação percebida e sentida também em outros aspectos da cultura Baniwa. No entanto esse ato de se pintar ainda representa uma das ligações que resta entre os “velhos” Baniwa e os contemporâneos. A tensão, ou melhor, os conflitos internos de cada jovem Baniwa podem ser vislumbrados no comportamento durante a dança demonstrada pela comunidade: mesmo que eles estivessem junto com o grupo dos mais velhos, apresentavam dificuldade na execução dos passos e riam muitas vezes um do outro (vide DVD – Ritual de Pudali – Anexo 1).

Percebemos que apesar das transformações e conflitos pessoais e coletivos, existe a presença de uma busca pela conscientização sobre a importância da manutenção de suas culturas, que vem ganhando força nas iniciativas dos próprios indígenas com a implementação de projetos na área de revalorização da cultura Baniwa, o que em termos de dança ainda é inexpressivo. Questionamo-nos se, no caso das pinturas, ela terá um resultado expressivo na sua recuperação ou será que isso já é impossível nesse momento de mundos interligados? Mas, essa questão escapa da nossa pesquisa, ficando a sugestão para novos trabalhos que podem ter seus focos na área da recuperação do nosso patrimônio cultural material e imaterial.

Em síntese, podemos dizer que a pintura observada constou de traços no sentido horizontal e diagonal do rosto, braços, peito e pernas. Sem uma quantidade definida, uns com 3 listras no peito, outros com 2 e assim por diante. Cor vermelha (Figura 4) .



Figura 4: Pintura Corporal: Listras horizontais em todo corpo.

Apesar de ser uma pintura simples, pensamos que a mesma têm significados muito além do fator decorativo, do que para um não-indígena possa parecer. Alguns povos indígenas⁷⁰ descrevem a pintura como elemento que marca as diferenças nas categorias da sua sociedade, como por exemplo: faixas etárias, gênero, hierarquia, luto, morte, nascimento, etc. Silva & Farias (2000) relatam que “... o sistema de pinturas corporais Xerente constitui uma linguagem ativa, estritamente vinculada à estrutura social e que é tomada como referência na definição de papéis e de relações sociais”. No caso da Comunidade Baniwa observada, não obtivemos dados suficientes para afirmar que esse tipo de relação ocorre entre pintura corporal e organização social. Porém o fato é que a pintura, mesmo simples, continua viva nas cerimônias Baniwa, entendemos que a mesma é um elemento resistente da cultura Baniwa ao tempo e a tecnologia.

Mesmo que não tenhamos indagado diretamente em nossas entrevistas sobre o significado das pinturas corporais, de posse do material coletado em vídeo e observações feitas diretamente na Comunidade, podemos dizer que a pintura corporal, assim como os outros ornamentos, carrega uma possibilidade de transposição no comportamento Baniwa, ela proporciona um sair do cotidiano, abre portas para a construção de novos espaços reais e virtuais conduzindo pela mão firme do patriarca indígena, o pajé. Na Comunidade de Panapanã observamos as danças no Ritual de Pudali, que como já dissemos no capítulo 1 dessa

⁷⁰ Por exemplo: Asurini do Trocará, Xerente, Siona, Xavante, etc.

dissertação, é uma festa de trocas, pensada para ser um momento de descontração e lazer, dessa forma, os indígenas desapegam-se das suas ações de trabalho e simplesmente procuram se divertir.

- **Adornos**

Como quase tudo da cultura mais antiga dos indígenas, os adornos são confeccionados usando o vegetal disponível nas florestas vizinhas da comunidade, tais como a tinta extraída do Genipapo, Urucum, Crajiru e uso das fibras de palmeiras branca para fabricação de ornamentos de cabeça, etc. No dia do Ritual, o Pajé era um dos mais arrumados. Tinha um Maruio⁷¹ (enfeite) de cabeça com penas⁷² brancas e pretas (Figura 5), com um longo fio com o mesmo tipo de penas da coroa caindo no meio da costa (Figura 6). Usava um chocalho de sementes no tornozelo direito. Na parte de baixo usou uma peça íntima (cueca) vermelha, tal qual a ocidental, enfeitou com galhos verdes de plantas que caíam na parte da costa até um pouco acima do joelho, colocando na parte central da cueca outro pano (Figura 5), como um tapa-sexo. O Capitão, ou seja o líder, da Comunidade de Pana-panã também estava com um Maruio mais trabalhado na cabeça. Tinha penas coladas para cima (Figura 7). As demais eram mais simples, feitos de palha esparramados como um leque ao redor da cabeça (Figura 8). Havia também os mais jovens que não procuraram se enfeitar e dançaram apenas de bermuda e com alguns traços de pintura no corpo (Figura 9).

O comportamento das novas gerações é um reflexo do que eles estão vivenciando. O contato com rádio e televisão por exemplo, facilita o conhecimento de outras realidades, culturas e formas de viver, despertando a curiosidade dos jovens pelo novo, e nessa situação é provável, mas não necessariamente, ocorrer uma desvalorização da sua própria identidade cultural. Na Figura 9 podemos verificar que os indígenas que ficaram mais atras da fila, o último menino de bermuda azul por exemplo não está usando nenhum tipo de adorno. Percebemos uma diluição na caracterização dos indígenas mais novos para a cerimônia apresentada. Os mais velhos tinham mais e os mais novos tinham menos ou nenhum tipo de adorno. O fato deles entrarem numa fila facilitou essa leitura (Figura 11).

⁷¹ Palavra Baniwa que significa enfeite, acessório, artesanato.

⁷² Atualmente, todas as pessoas, inclusive os indígenas, são proibidos de usarem penas de pássaros verdadeiras, mas num lugar tão isolado como a Comunidade de Pana-panã é impossível essa regra ser levada em consideração. Mesmo porque não existe material sintético, muito menos tecnologia para fabricação de penas nessas comunidades.



Figura 5: Maruio de cabeça do Pajé e de seus filhos. Vista de frente.



Figura 6: Maruio de cabeça do Pajé. Vista de costas.



Figura 7: Maruio de cabeça do Capitão Mário de Pana-panã e detalhe da pintura.



Figura 8: Maruio de cabeça mais simples dos indígenas mais novos. Vestido com calção sem enfeites de planta.



Figura 9: Jovens indígenas com pouco ou nenhum enfeite.

As mulheres por sua vez, pintaram-se de forma igual aos homens, usaram saias de tecido cobertas com palmeiras e usaram seus cabelos presos ou soltos prendendo flores na parte de cima da cabeça (Figura 10).



Figura 10: Enfeite da cabeça das indígenas de Pana-panã, saias de pano cobertas com palmeira e pintura corporal, alguns colares fabricados de sementes de açaí e dentes de animais.



Figura 11: Fila para início do Ritual de Pudali

Constatamos que houve uma mudança na postura dos indígenas entre o ato de realizar suas danças e o seu cotidiano. O fato deles precisarem ensaiar suas danças, mostra uma população distanciada de seus costumes tradicionais descritos pelos mais velhos Baniwa, antropólogos e pesquisadores já citados no Capítulo 2 deste trabalho. O pajé, nesta Comunidade, ainda é o único que detem o conhecimento sobre as danças e rituais Baniwa, foi por meio das orientações dele que a Comunidade conseguiu reproduzir suas danças e músicas no Ritual de Pudali presenciado. Todos pintaram-se e vestiram-se apropriadamente para esta apresentação, e assim que terminou, todos tomaram banho e se vestiram com suas roupas de “branco”, voltando a partir dessa troca de roupa, ao seu dia a dia.

Diante dos fatos observados através da Comunidade de Panã-panã do Rio Aiari e pelas respostas dos nossos entrevistados de outras comunidades Baniwa, percebemos que a dança não faz mais parte dos costumes diários dos povos Baniwa, passou a ser uma espécie de “evento”, talvez até possamos pensar num momento de transição do que era tradicional para a chamada “Airport Art Dance” que Kaeppler(1992)⁷³ define nos seus estudos, e que Ribeiro (1989) usa para falar sobre o futuro da arte tribal, afirmando: “ ... na década de 70, com a criação da Artindia pelo órgão governamental encarregado da tutela e da assistência ao índio, o artesanato tribal assume esse novo papel, e passa a se incentivado por um lado, e

⁷³ KAEPLER, Adrienne L. (1992). *Theoretical and Methodological Considerations for Anthropological Studies of Dance and Human Movement Systems*. In: *Ethnographica*, 8. Athenas:PFF, pp. 151-157.

deturpado, pelo outro, para servir ao mercado externo. De artesanato para dentro passa a artesanato para fora, ou para uma espécie de “tourist art”, arte dos aeroportos, como vem a ser conhecido” (Ribeiro, 1989, pp. 125). A autora complementa o pensamento afirmando que esse fenômeno ocorre em outros países do terceiro mundo na medida que os povos indígenas “... *transitam de uma economia pré-industrial de subsistência a uma dependência crescente dos bens da civilização industrial*” (pp.126). Também conduz nossa reflexão sobre as semelhanças entre diferentes culturas, no que diz respeito às necessidades inerentes ao homem para viver e sobreviver, sobre o ritmo que a vida impõe e a forma que determina nosso modo de viver. Esperamos que essa reflexão não pare aqui, que possa ser explorada e aprofundada noutra oportunidade de pesquisa com povos Baniwa.

4.2.4. Instrumentos Musicais usados no Pudali

Nesta seção apresentamos apenas a descrição dos instrumentos tocados pela Comunidade de Pana-panã no Ritual de Pudali vivenciado.

Yapurutu

Um dos tipos de flauta que os Baniwa usam, tem comprimento que varia entre 1 a 1,5 m são confeccionadas da palmeira chamada paxiúba e levam em média 1 dia para serem fabricados (Vide Foto 13 do Anexo 4). São instrumentos que sempre são tocados aos pares. O som produzido é diretamente proporcional ao comprimento da flauta e do sopro mais forte ou mais fraco. A cor predominante é o preto e numa das extremidades são pintados círculos brancos. Geralmente os Pudali são iniciados com o Yapurutu. Dependendo da dança, eles penduram peixe moqueado⁷⁴ na parte que fica apontada para o chão, e o tipo de peixe dará o nome da dança de entrada do Pudali, que no caso dos Baniwa, segundo as informações obtidas nas entrevistas, pode ser o Dzaapa (Tucunaré) e Taari ou Dápada (Aracú).

Para alguns povos indígenas, a flauta é “associada simbolicamente ao órgão sexual masculino” (Muller, 1993, 2ª ed, pp. 119). Já nos povos Baniwa, percebemos que as flautas sagradas são tocadas e vistas somente pelos homens, cuja razão origina-se na mitologia destes

⁷⁴ O termo moqueado refere-se ao peixe que passa por um processo de secagem para não estragar. A maioria das comunidades indígenas utiliza este recurso, pois não têm energia elétrica para armazenamento de alimentos congelados.

povos. Já as flautas profanas, como o Yapurutu, também são tocadas somente pelos homens, entretanto não existem proibições às mulheres.

Uaná

Trata-se de um instrumento musical de percussão, são bastões de 1 m de comprimento feito de imbaúba (Vide Foto 12 do Anexo 4). A fabricação desses instrumentos consiste no processo de desenhar geometricamente a casca, queima interna e externa e pintura da imbaúba.

A técnica de fabricação da Uaná é a mesma de um século atrás, pois Grünberg (2003) cita exatamente o processo de fabricação quando esteve no Rio Aiari em 1903. Inicialmente eles fazem desenhos geométricos que envolvem os bastões na sua linha horizontal. Recortam com faca o ornamento desenhado, retirando a casca de cima desses desenhos. Queimam e a parte recortada carboniza e fica preta, a outra parte é protegida pela casca. Após alguns minutos de queima, retira-se toda a casca, mostrando um bastão preto e branco. Eles jogam carvão em brasa para retirar os gomos internos, queimando dessa foram a parte interna do bastão. Como um pêndulo, empurram o bastão na horizontal para que o ar entre e o carvão em brasa queime todas as arestas internas e torne-se um cilindro oco.

Poori

Trata-se de uma espécie de corneta (Figura 12), de comprimento aproximado 0,3 m, feita de pedaço de imbaúba. Os Baniwa não fizeram nenhum ornamento neste instrumento, deixaram-no na sua cor natural. Grünberg (2003, pp. 112) também descreve um tipo de corneta de madeira muito parecido com o Poori, era chamado de “Báli” e usada pelos povos Siusí do Rio Aiari, também fabricado com imbaúba, porém essa era “... adornada com desenhos de pirogravura (produzidos pelo uso do fogo). Ela era usada como instrumento musical, nos festejos e como corneta de sinalização na viagem”.



Figura 12: Instrumento de sopro Poori

Mawaku

Aparentemente parece ser um dos instrumentos de sopro (Figura 13) mais simples de tocar e fabricar, podendo ser de tamanhos variados. Durante a pesquisa de campo presenciamos este instrumento sendo tocado por adultos e crianças, e o seu tamanho variava conforme a faixa etária do tocadador, porém nunca ultrapassando 0,2 m. Também é confeccionado de pedaço de imbaúba e tem um orifício no centro do mesmo.



Figura 13: Baniwa tocando Mawaku



Figura 14: Capitão Luiz tocando Cariço ou Peruma –
Comunidade de Itacoatiara-mirim

O instrumento apresentado na Figura 14, o Cariço (língua geral) ou Peruma (língua Baniwa), não está sendo descrito aqui, pelo fato de não termos presenciado a sua fabricação, pois na Comunidade de Pana-panã não tocavam esse instrumento, e segundo os relatos do nosso informante principal nesta Comunidade não existe dança Baniwa usando o Cariço. Já na Comunidade de Itacoatiara-mirim, o Capitão Luiz tocou e considera como pertencente da cultura Baniwa, assim como o Pajé de Uapui Cachoeira Manoel da Silva também considera. Incluímos as danças feitas com o Cariço no Quadro 1 já apresentado.

4.3 -Análise das Danças Baniwa: Movimento, Espaço, Música e Significado

4.3.1. Movimento

Concordamos plenamente quando Kaeppler (1992), cita que a teoria e análise do movimento da dança ocidental é imprópria para a dança não-ocidental e que o investigador precisa descobrir teorias nativas. Nesta investigação usamos como já foi descrito, o modelo das fichas etnecoreográficas publicadas por Fernandes (2000). Estas fichas foram elaboradas

especificamente para análise das danças folclóricas portuguesas, dessa forma entendemos que apesar de ser uma teoria ocidental, é voltada para a tradição e folclore de uma sociedade. Ainda na tentativa de esclarecer um pouco mais o movimento nas danças Baniwa, além de aplicarmos as fichas etnecoreográficas para auxiliar a nossa análise, usamos uma pequena parte da teoria de Laban (1978) na análise da ação do esforço do movimento executado pelas pernas nas danças observadas. Realçamos que a teoria de Laban foi pensada para ser aplicada em outras culturas além da ocidental.

Da análise das fichas etnecoreográficas, constatamos que cinesiologicamente as danças observadas não apresentam movimentos complexos, basicamente utilizam os membros inferiores com maior intensidade, executando caminhadas rápidas com acentos na perna direita. Os membros superiores praticamente não executam movimentos, servem, como pode ser visto no DVD – Ritual de Pudali (Anexo 1), para abraçar o outro e segurar os instrumentos musicais. No entanto, pensamos que os braços têm uma função importante nas danças, eles mantêm os indígenas que dançam conectados uns aos outros, de tal forma que parecem querer dizer algo muito além do movimento em si mesmo.

De acordo com Laban (1978, pp. 55-56) para determinar e descrever qualquer ação corporal devemos responder quatro questões: 1) Qual é a parte do corpo que se move? 2) Em que direção ou direções do espaço o movimento se realiza? 3) Qual a velocidade em que se processa o movimento? 4) Que grau de energia muscular é gasto no movimento? Baseados nessas perguntas e de posse do registro vídeo e das fichas etnecoreográficas, chegamos as seguintes conclusões: a parte do corpo que se move são as pernas, a direção do movimento é para frente com acento para baixo, uma ação direta, a velocidade do movimento é rápida e a energia gasta é relativamente grande, o movimento é forte. Dessas características, podemos dizer que a ação básica do movimento dos membros inferiores é o “socar” definido por Laban. O que esse “socar” significa no contexto Baniwa, ainda é uma questão a se elucidar. Não queremos especular resultados portanto deixaremos para num futuro próximo continuarmos a nossa pesquisa e assim conseguir aprofundar essa questão.

Ainda sobre o movimento nas danças, observamos nas quatro danças analisadas, que o foco do mesmo é direto e para o chão, com exceção da dança com Mawaku que nós verificamos uma pequena extensão do tronco e o foco muda para cima. Essa projeção do foco

ocorre também no início e no final das danças, aonde eles fazem uma espécie de aviso sonoro, produzindo um grito longo e projetado (YOOOOOOOOOOOOO, YOOOOOOOOOOO). Seguido de um assobio feito pelo pajé, ou pelo Madzero da Comunidade.

A seguir discorreremos sobre a questão do uso do espaço nas danças Baniwa.

4.3.2. Espaço como Elemento Organizador

A riqueza coreográfica está no uso do espaço configurado para a realização da dança, que no nosso caso foi usada a área central do povoado, um grande espaço de terra plana. Eles procuram trabalhar toda a área de apresentação, com desenhos espaciais circulares e retilíneos. Desta observação deduzimos os seguintes aspectos:

❖ Hierarquia – Organização por faixa etária:

É possível vislumbrar a ordem hierárquica dos povos Baniwa na colocação dos indígenas na dança. A fila é iniciada pelos homens mais velhos, seguidos pelas mulheres mais velhas, depois jovens homens mais velhos e jovens mulheres mais velhas, por último crianças homens mais velhos, crianças mulheres mais velhas e assim por diante, podendo terminar numa criança homem ou mulher, dependendo de quem for mais novo. As imagens apresentadas na figura 11 e no DVD – Ritual de Pudali (Anexo 1) mostram essa organização na dança. É interessante observar que o fato de colocarem as crianças para dançar, força um aprendizado mais natural dessas danças, demonstrando a preocupação dos indígenas mais velhos em repassar seus conhecimentos.

❖ Hierarquia – Organização pela questão de gênero:

A hierarquia entre homens e mulheres Baniwa é observada quando somente homens iniciam as danças e tocam os instrumentos, as “damas” acompanham seus “cavalheiros”, mas nunca dão o primeiro passo, inclusive na fila inicial das danças elas ficam de fora da fila ou depois dos homens (Figura 11) e somente após um certo tempo que podem chegar junto aos homens. Aliás, dentro das atividades cotidianas, homens e mulheres permanecem com suas funções bem definidas. Normalmente a mulher cuida dos filhos, da casa, do cultivo das roças,

etc. O homem caça, pesca e lidera ações políticas, educacionais e sociais da Comunidade. Na Comunidade Baniwa, a mulher nunca exerceu posição de Capitão (líder), mas tem o direito de participar ativamente das reuniões, sendo ouvida e respeitada pelos homens indígenas. A posição feminina está sempre ao lado, mas nunca à frente da posição masculina. Tal qual demonstrado nas suas danças, a mulher Baniwa não controla, mas pode intermediar, tanto age como elemento de ligação formando os pares da dança, como interage nas relações dos grupos domésticos e nas atividades sócio-político-cultural do seu povo. Um fato notado na Comunidade é que nenhuma mulher fala português, somente os homens.

4.3.3. Música e a Dança

A música tocada e dançada conjuntamente impulsiona os dançarinos e é tão importante que geralmente quando perguntamos sobre qual é o nome da dança eles respondem apenas pelo nome do instrumento tocado. Às vezes a dança parece estar num plano secundário no imaginário do indígena em relação à música.

Entretanto, outras pesquisas apontam que a dança e a música têm funções e pesos iguais. Seeger⁷⁵ (1987, pp. 128), indica que em relação a dança e ao canto, “...*The long hours of singing and dancing certainly had an effect on the body itself. Some of the sentiments characteristic of Suyá ceremony were probably the result of the physiological effects of exertion and consecutive singing.*” O autor justifica este pensamento pelo não uso de alucinógenos e/ou bebida fermentada pelos povos Suyá. Seeger (1987) aponta ainda que outros sentimentos são produzidos, segundo as declarações dos próprios Suyá, pela euforia (contexto), pela crença na transformação de gente em animal e pela memória dos Suyá nas suas cerimônias.

No nosso entendimento, a tradição Baniwa demonstra uma dança inseparável da música, somente juntas permitem a interação da Comunidade, a transcendência, a alegria do povoado, o respeito pelos saberes dos mais velhos, a manutenção de uma cultura.

Como pode ser visto nas fichas etncoreográficas apontamos os compassos das músicas tocadas, mas queremos ressaltar que trata-se de uma aproximação, pois precisávamos

⁷⁵ Seeger, Anthony (1987). *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.

de mais tempo na Comunidade para percebermos melhor a métrica das composições Baniwa, e ainda a colaboração de um especialista em músicas indígenas, se é que assim podemos qualificar.

4.3.4. As Danças Baniwa e seus Significados

Nas entrevistas perguntamos aos nossos informantes sobre o que a palavra “Dança” significava para eles, e a resposta do Pajé Mário confirmou parte da nossa hipótese: “*A dança significa para mim: Como vivia os nossos antepassados*”. Na língua Baniwa “*Nemaka pedhliape oopithoa*”. A frase relaciona uma ação “*como vivia*”, com o agente da ação e o seu tempo “*antepassados*”. Neste sentido, baseados na visão deste Pajé, podemos dizer que a dança consegue estabelecer relações com o cotidiano de uma sociedade em determinada época.

Entretanto, ao questionarmos os significados especificamente das danças observadas, obtivemos vagas respostas. A sua função pareceu restringir-se a iniciar uma festa ou ritual, como por exemplo a dança com Yapurutu; finalizar a festa ou ritual, como por exemplo a dança Dzawikaru com Yapurutu, e animar suas festas e rituais, como as danças feitas com o Mawaku e Uaná. Sobre os significados na arte tribal, Ribeiro (1989, pp. 139) diz: “... *a arte étnica corresponde a um momento histórico em que o homem se encontra constricto a regras e normas rígidas que vinculam a prática da arte a um estilo tribal. Desfeitas essas amarras, pela mudança do modo de produção, passa-se de um estilo tribal a um estilo artístico e de um objeto ritual a um objeto de arte...o simbolismo, o significado intrínseco e hermético não se transmite e acaba se perdendo.*” Talvez o Baniwa não saiba falar sobre as suas danças porque em algum momento esses significados de cunho sagrado ou profano perderam-se no processo de transformação e adaptação ao novos modos de viver. Hoje ele diz que as danças servem para alegrá-lo, mas como isso ocorre? As danças foram criadas como forma de contribuir para as catarses indígenas, no sentido de obter purificação de seus corpos? Alguns estudos apontam para as mudanças psicofísicas que podem ocorrer através do movimento. Nesse sentido, será o movimento da dança indígena um agente estimulador para a expansão da mente e do espaço das ações ?

As relações entre dança e ritual não é clara para quem observa, muito menos para quem não é Baniwa. Os rituais que eles relacionaram com as danças foram os Pudali e Ritual de Iniciação Masculina e Feminina. O Pudali, foi o ritual que vivenciamos, e portanto podemos dizer que a dança num ritual como esse, que é de troca, aonde comunidade e visitantes comungam comida, bebida, danças e músicas, conversam e festejam, serve no mínimo como um mecanismo de socializar, de homenagem uns aos outros e repassar conhecimento a respeito das hierarquias sociais. Os povos Baniwa realizam o Ritual de Pudali para celebrar uma época de fartura de comidas, artesanato e outros, de modo a aproveitar a festa para trocar especiarias e estreitar relações, como promover casamentos.

Na simulação do Ritual de Iniciação feita pelos Baniwa de Pana-panã, não poderia, como mulher e visitante, participar das danças que são feitas com os instrumentos sagrados, para eles isso seria desonesto e ofensivo para com a sua cultura. Portanto, assisti somente a parte que eles fazem os aconselhamentos aos que serão iniciados. Diante disso, infelizmente não podemos elencar se há mudanças do comportamento ou da postura, da estrutura coreográfica e de ornamentos que vimos no Ritual de Pudali, quando dançam dentro de um ritual considerado sagrado pelos Baniwa.

Uma vez que o indígena de modo geral, age muitas vezes pelas necessidades impostas para a sua sobrevivência física e espiritual, talvez esses significados que nós buscamos, não consigam ser verbalizados pelos mesmos por causa dessa não necessidade de explicitar o motivo que os fazem dançar, poderíamos dizer que semelhante ao não-indígena, os indígenas usam a dança apenas para sentir o prazer de dançar e se divertir. De fato, as sensações psicofísicas que a dança produz pode explicar a sua onipresença nas culturas humanas no espaço e no tempo. Investigação, arqueológica e até paleontológica, neurológica, aponta nesse sentido.

Interessante notar que uma das danças descritas pelos nossos informantes é a Dzawikaru, tocada com o Yapurutu, ela representa a finalização do festejo. Segundo nossos informantes a criação desta dança foi baseada numa espécie de borboleta que “lambe” frutas. Fizeram um paralelo com o término da bebida que eles normalmente tomam nas suas festas, o

Caxiri. Quando isso ocorre, os indígenas começam a lamber as cuias⁷⁶ da bebida. Ou seja, eles iniciam esta dança para comunicar que a festa vai terminar porque o Caxiri está esgotando. Pensamos que outras danças tenham surgido dessas simples analogias com as ações que ocorrem nestes festejos/rituais, mostrando-nos um lado bastante criativo e cheio de humor destes indígenas.

⁷⁶ Cuia é um fruto de uma árvore chamada Cuieira, quando está maduro, retira-se o miolo e usa-se como uma vasilha. Comumente usada para beber/pegar água ou outro líquido.

REFLEXÕES CONCLUSIVAS

Perspectivámos as danças Baniwa como um microcosmo cultural, ou seja como um objeto de estudo respeitado e qualificado para uma reflexão científica. O registro obtido servirá à própria Comunidade Baniwa, que hoje busca a preservação e revalorização de seus costumes mais tradicionais, que faziam parte de um contexto histórico-político e social e que na nossa visão, não devem ser esquecidos ou abandonados, pois inclusive, podem conduzir de forma direta ou indireta a novos conhecimentos não somente para o Baniwa, mas também à toda sociedade que busca interagir com eles.

Ainda que estivéssemos preocupados durante a realização da nossa pesquisa especificamente com a coleta e análise das danças Baniwa, o nosso objetivo era entender o contexto geral do povo Baniwa. Essa finalidade direcionou o nosso olhar para uma metodologia que auxiliasse numa percepção mais global. A pesquisa de campo foi fundamental para a investigação e reflexão sobre a identidade e cultura Baniwa que, juntamente com outras, formam a cultura dos povos indígenas da Amazônia. Uma cultura que não para, que renova-se e transforma-se a cada instante. Analisamos apenas um momento desse processo cultural, que foi simultâneo a um momento específico da nossa trajetória pessoal. Usamos ferramentas metodológicas que, num futuro próximo ou não, servirão apenas como referencial histórico de investigações dessa natureza, e talvez, não mais para aplicação, pois graças ao empenho científico, estamos sujeitos ao desenvolvimento de novas abordagens metodológicas.

A busca de outros olhares que vivenciaram situação semelhante à nossa, foi uma necessidade constante em toda pesquisa, e nessa busca, Wright (2005), Grünberg (2005), Ribeiro (2006), Ribeiro (1995), Seeger (1980), Oliveira (1995), Garnelo (2003) e Müller (1993) foram fundamentais para garantir, na hora da dúvida, um certo conforto na escolha dos procedimentos adotados; os resultados de suas pesquisas contribuíram na reflexão durante algumas das nossas análises.

Mesmo que tenhamos procurado trabalhar com comunidades mais isoladas das civilizações dominantes, não pretendemos ter como resultado final uma reconstituição histórica das danças Baniwa, pois vimos que as mesmas já sofreram influências ou muitas

delas já foram esquecidas há muitos anos atrás. Entretanto, estas “perdas” motivam ainda mais, a nossa pretensão em dar continuidade à pesquisa sobre as danças indígenas, entendemos que a importância desses estudos está na valorização e respeito para com uma cultura milenar.

Enfatizamos que não defendemos uma preservação retrograda e asfixiante da cultura indígena; a transformação não age somente para adulterar, ela pode servir também como um agente potencializador das condições de sobrevivência e evolução dos seres humanos. Embora as mudanças ocorram num ritmo mais lento e desigual na periferia, que é o caso dos povos indígenas da Amazônia, a idéia do “local” puro não cabe num mundo globalizado.

Apesar de todas as dificuldades que vivenciamos e ultrapassamos, objetivando concretizar a pesquisa sobre Danças Baniwa no Alto Rio Negro do Amazonas, acreditamos que o resultado final atendeu as expectativas propostas neste trabalho.

A nossa principal fonte primária, a Comunidade de Pana-panã, juntamente com os representantes das Comunidades de Uapui Cachoeira e Itacoatiara-mirim, nos forneceu elementos importantes para iniciar a compreensão e sistematização das Danças Baniwa. As imagens capturadas somando cerca de quatro horas de duração, gravação de entrevistas com oito horas aproximadas e mais de 150 fotos digitais somam um novo acervo sobre a Cultura Indígena Baniwa e enriquecem a etnografia da dança indígena no Estado do Amazonas.

Obviamente queremos ressaltar que os resultados aqui apresentados, são introdutórios para a complexidade existente na cultura Baniwa. Em termos do nosso objeto de estudo, sabemos que há pelo menos vinte e quatro tipos diferenciados de danças Baniwa executadas usando os instrumentos musicais: Yapurutu, Uaná, Mawaku e Cariço. No entanto, devido a situação atual das Comunidades Baniwa e ao pouco tempo da nossa estadia na Comunidade de Pana-panã, nos foi apresentado apenas quatro danças no Ritual de Pudali.

Os dados históricos escritos por Wright (2005), apresentando os momentos críticos e de transição entre os séculos XVIII e XX vivenciados pelo povo Baniwa, principalmente a cerca da religiosidade dessa população, nos fizeram entender um pouco mais certos padrões culturais e a forma de pensar Baniwa atual. Desde o contato extra-tribal, o povo Baniwa

experimenta a interculturalidade e com isso a necessidade da adaptação aos novos ambientes; perdendo, ganhando e transformando eles seguem suas vidas, e dentre essas transições, destacamos as respostas do Pajé Mário Joaquim quando fala sobre o desinteresse dos Baniwa mais jovens, na Comunidade de Pana-panã, pelas suas próprias danças e músicas, quando ele diz que confecciona os instrumentos musicais e os jovens quebram; e ainda da minha própria observação quando percebi que eles precisavam ensaiar suas danças, nos levando a crer que a prática destas danças não é tão comum no dia a dia da comunidade. Foram necessários dois dias para eles aprenderem 4 danças e 4 músicas, e na nossa observação se eles estivessem com essa prática no seu cotidiano, provavelmente não necessitariam dessa preparação. Infelizmente no nosso referencial, a respeito desse ponto, não há registro semelhante para podermos dialogar e aprofundar melhor o assunto.

Dessa forma, mesmo sendo uma das poucas comunidades católicas Baniwa, que continua aceitando a prática dos seus rituais e ainda tem as flautas sagradas, chamadas Kuwai, usadas no Ritual de Iniciação, a Comunidade de Pana-panã, caso não organize ações internas para conscientização do valor das suas tradições, poderá vir a esquecer uma parte das suas músicas e danças.

Da análise do espaço das danças Baniwa observamos que a mulher nunca toma a iniciativa da dança, ela aguarda que os homens iniciem e somente depois acompanha seu par. Relacionamos isso a questão da hierarquia dos gêneros Baniwa. Segundo Wright (2005) e Garnelo (2003), os conflitos entre homens e mulheres surgem na mitologia que retrata a criação e organização social Baniwa, o mito de Kuwai, filho de Nhiãperikuli (vide Capítulo 2, item 2.3, desta dissertação). Em síntese este mito diz que Kuwai era um ser importante pois dava origem a todos seres vivos e fazia o mundo expandir, o seu corpo era constituído pelos instrumentos sagrados e a sua música constituía todas as coisas, exceto o fogo. Num ato de rebeldia, as mulheres roubam os instrumentos sagrados, Kuwai morre e com ele a possibilidade da expansão do mundo. E somente após a retomada da posse desses instrumentos pelos homens é que o mundo volta a evoluir. A consideração desse mito foi fundamental para entendermos o motivo das mulheres serem expressamente proibidas de verem os instrumentos sagrados usados nos Rituais de Iniciação; alguns dos nossos informantes inclusive mantêm a assertiva de que as mulheres podem ser punidas

rigorosamente caso desobedeçam essa regra. Concluímos assim, que a ordem na hierarquia de gênero Baniwa vigente, foi imposta a partir dessa mitologia.

Dentro dessa organização social as mulheres parecem estar submissas ao homem. Além da mitologia de Kuwai, fatos históricos ilustram essa suposição, tais como: nunca uma mulher Baniwa assumiu ou concorreu a um cargo de liderança nas suas comunidades; apenas os homens na Comunidade de Pana-panã entendem e falam o português. Entretanto, no contexto geral observado na cultura Baniwa, assinalamos que a participação da mulher indígena é determinante e percebemos no dia a dia e nas reuniões, que o pensamento feminino é importante e respeitado pela comunidade indígena. Numa das reuniões que presenciamos, apesar de não conseguirmos entender direito o que elas diziam, demonstraram bastante firmeza na voz e falaram por bastante tempo sem interrupção dos homens.

No que diz respeito a análise do movimento das danças Baniwa, ao usarmos algumas das questões provocadas por Laban (1978) para análise do movimento, percebemos que a ação das pernas é constante e sua relação com o chão é forte, o uso dos membros superiores mostra-se limitado, servindo apenas para segurar o instrumento musical ou o seu par, bem diferente da dança ocidental por exemplo. Ressaltamos no entanto, que é necessário uma coleta de dados por um tempo mais prolongado para ampliar as possibilidades dessa discussão.

Apesar de termos escutado e relatado que os jovens Baniwa da Comunidade de Pana-panã quebraram os instrumentos musicais confeccionados para a práticas das suas danças, e que por outro lado, a opção religiosa da família faz com que esta se negue a esclarecer e ensinar os rituais tradicionais aos seus filhos, observamos principalmente na juventude evangélica, que hoje existe uma inquietação em revalorizar e conhecer suas danças e músicas tradicionais, pois parecem começar a perceber, mesmo de forma tímida, o valor de sua cultura. Na resposta de um jovem evangélico Baniwa entrevistado, essa tentativa de revalorização é explícita: “... hoje em dia não praticamos mais esse ritual. Estamos tentando fazer auto-avaliações e queremos resgatar isso. Os “velhos” evangélicos não gostam muito disso. Perguntamos deles porque pararam de praticar esse ritual e eles contam algumas histórias, mas é difícil.”. Constatamos uma busca de passagem do conhecimento inversa ao que sempre aconteceu: o que antes era iniciado pelos pais, passa a ser pelos filhos. Deles

depende o que será escrito futuramente sobre a história de seu povo, o que lhes imprime uma grande responsabilidade. Na verdade, os pais Baniwa mantêm um costume muito antigo e bastante significativo para a formação dos seus filhos: muito precocemente as crianças indígenas são colocadas para cuidar dos irmãos menores e acompanhar os pais na roça, na pesca e na caça; essas obrigações domésticas acabam contribuindo para que a responsabilidade seja iniciada e estimulada desde cedo.

Mesmo localizados a uma distância aproximada de 500 km do centro urbano de São Gabriel da Cachoeira, equivalente a dez dias de viagem no tipo de embarcação que eles têm, a fragmentação da cultura indígena na Comunidade de Pana-panã é evidente. Com a globalização as influências extra-tribais transformam as culturas, regulando práticas, desestruturando organizações sociais e transacionando modelos culturais. Nesse aspecto, recorremos as conclusões de Seeger (1980), aonde diz que as fontes do dinamismo na cultura indígena não são somente os fatores externos, mas também resultam “... *dos processos inerentes à própria estrutura social e aos mecanismos adaptativos da sociedade.*” (Seeger, 1980, pp.148).

Dessa forma, entendemos que seria impossível manter isolado o indígena por muito tempo, e acreditamos inclusive que o indígena não quer mais isso, ele deseja ter uma máquina fotográfica digital, uma filmadora, uma televisão, enfim, ele aprendeu a gostar do novo, do diferente, e como nos diz Oliveira (1995), o fascínio pelo consumo de mercadoria envolve cada vez mais o universo indígena.

O reflexo dessas mudanças culturais em Pana-panã está claro nos dados coletados. Na pintura por exemplo, vimos na parte dos resultados que se já houve uma preocupação maior com a riqueza de detalhes no grafismo das pinturas corporais Baniwa como Grünberg (2005) descreveu, hoje não há mais, pois as mesmas foram constituídas de simples traços horizontais e verticais, os quais podemos dizer que qualquer outra cultura consegue reproduzir, independente de ser indígena ou não, nos fazendo crer que esta pintura atual é apenas o resquício do passado Baniwa, ao mesmo tempo que também confirma que a cultura Baniwa está em transformação.

Para entender melhor os significados possíveis da pintura corporal, buscamos em outros trabalhos verificar os resultados obtidos a respeito desse aspecto em diferentes culturas indígenas. Constatamos que na pesquisa de Müller (1993) com os Asuriní do Xingu, a ornamentação corporal dos Asuriní, tem conteúdo próprio e condiz com os processos individuais que cada indígena vivenciou. Por sua vez, Vidal (1978) complementa dizendo que a pintura pode ser vista como um sistema de comunicação. Para nós a pintura corporal carrega a possibilidade de transposição no comportamento Baniwa, ela ainda proporciona sair do cotidiano invocando o imaginário indígena nos seus rituais.

A convivência na Comunidade Baniwa, mostrou uma população carente em muitos aspectos: as roupas, a escassez do alimento, a assistência precária na área da saúde, da educação, do transporte e de outros.

Repensamos então sobre as vantagens e desvantagens da “aculturação” do indígena. Que tipo de “desenvolvimento humano” é esse que faz o homem vestir-se com roupas velhas e usadas e não oferece condições para aquisição das novas? Que identidade cultural está sendo construída, se as suas bases estão frágeis? Uma decorrente de uma relação recíproca e bilateral ou de uma subordinação política e unilateral? Será possível que exista algum povo que tenha uma única identidade? Ou podemos de fato afirmar que os povos transitam entre identidades? Essas e outras questões nos impelem para investigações que nos façam entender o processo de transformação cultural, visando formas de amenizar as consequências negativas oriundas desse processo.

Percebemos que o significado peculiar do que eles dançavam não é mais expressado por eles. A passagem de uma história tradicional, que tinha regras pensadas somente pelo povo Baniwa, para um contexto estimulado pelo diálogo com ações externas e globalizadas deixam o indivíduo Baniwa a flutuar num conflito interno entre as duas situações descritas por Robins (1991) citado por Hall (2002): a tradição e a tradução. Resultando numa cultura híbrida a qual, segundo Hall (2002) obriga o indivíduo a aprender, a conviver e pertencer a dois mundos, duas identidades, duas linguagens culturais, transitando e sendo transportado pelo mundo.

É complexo perceber o processo resultante do contato extra-tribal que eles vivenciam, e altamente enriquecedor poder contribuir para a manutenção e reflexão sobre a sua cultura. Acreditamos que este trabalho possa acrescentar e servir de referência para outros projetos que direcionam suas pesquisas para as danças indígenas. A nossa preocupação em fazer da melhor forma possível, foi uma constante durante a execução do projeto, pois futuramente os dados coletados servirão para um melhor planejamento dos novos trabalhos.

Para entender melhor o universo e necessidades dos Baniwa precisaríamos permanecer por mais tempo no campo, mas realizar pesquisa na região do Alto Rio Negro tem um custo muito alto, não basta a força de vontade por parte dos pesquisadores, é necessário formação de parcerias entre pesquisadores/instituições de ensino e representatividades municipais, estaduais, federais, bem como as organizações não governamentais. Pessoas empenhadas na elaboração de projetos de pesquisa e pessoas interessadas no investimento em prol da revalorização, revitalização, resgate e manutenção do nosso patrimônio cultural imaterial e material, são peças chaves para o futuro da nossa história.

Os conflitos entre pais e filhos indígenas decorrentes da necessidade de preservação da sua cultura; a transformação inevitável dos seus contextos, quer seja de forma natural ou induzida, explicita os processos reativos e compensatórios provenientes da relação tensional entre “localismos” e “globalização”. A identidade cultural dos povos indígenas é assim deslocada, desconstruída e reconstruída, afirmando-se como uma área extremamente fértil para a pesquisa. O equacionamento e enquadramento não é simples, requer tratamento rigoroso e multidisciplinar, um olhar tecnicamente treinado para obter precisão e atenção no momento da recolha de dados e posterior análise.

Parafraseando Roubaud⁷⁷, preocupamo-nos em orientar esta investigação no sentido de focalizar as relações entre corporeidade e cultura na sociedade Baniwa, enquanto símbolo de processos de afirmação identitária, de pertença cultural ou de poder. As análises decorrentes das danças Baniwa podem certamente contribuir para um amadurecimento da reflexão sobre identidade cultural dos povos indígenas da Amazônia.

⁷⁷ Luisa Roubaud. *Luso-Brazilian Review*, vol.44, nr 1, 2007, University of Winsconsin Press, pp 185-190

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith & **GEWANDSZNAJDER**, Fernando (1998). *O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. São Paulo: Thomson Learning.

ALVES, Edmar César (2007). *São Gabriel da Cachoeira: sua saga, sua história*. Goiânia: Kelps.

ANDRADE, Lúcia (1992). *A marca dos tempos: identidade, estrutura e mudança entre os Asurini do Trocará*. In: Vidal, Lux B. (org). Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, pp. 117-132.

BARROS, Aidil Jesus Paes de & **LEHFELD**, Neide Aparecida de Souza (1986). *Fundamentos da Metodologia: um guia para a iniciação científica*. São Paulo: McGraw-Hill.

BAUMAN, Zygmunt (1996). *From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity*. In: HALL, Stuart; GAY, Paul Du (Eds). Questions of culture Identity. Londres: Sage, pp. 19.

BERNARDI, Bernardo (1974). *Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos*. Lisboa: Edições 70

BOAS, Frans (1896). *The limitation of comparative method of anthropology*. Science, N.S., vol.4.

BUCHILLET, Dominique (1993). *Índios da região do Alto Rio Negro: história, etnografia e situação das terras*. Laudo Antropológico. Brasília: FUNAI.

CAILLOIS, Roger (1938). *O Mito e o Homem*. Trad. José Calixto dos Santos (1979). Lisboa: Edições 70.

CUCHE, Denys (1.ed, 1999). *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Trad. Miguel Serras Pereira (2.ed. rev., 2003). Lisboa: Fim de Século.

DALMOLIN, Gilberto Francisco (2004). *O papel da escola entre os povos indígenas: de instrumento de exclusão a recurso para emancipação sociocultural*. Rio Branco: EDUFAC

DARTIGUES, André (1.ed, S.d.). *O que é a fenomenologia?* Trad. Maria José J.G. de Almeida (9. ed. revista, 2005). São Paulo: Centauro.

DURAND, Gilbert (1969). *Les stuctures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas.

ECO, Umberto (1.ed, 1977). *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*. Trad. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão (7.ed., 1998). Lisboa: Editorial Presença

FARIA, Ivani Ferreira de (2003). *Território e Territorialidades Indígenas do Alto Rio Negro*. Manaus: EDUA

FAZENDA, Maria José (1993). *Para uma compreensão da pluralidade das práticas da dança contemporâneas: repensar conceitos e categorias*. In: Antropologia Port., 11. Lisboa, pp. 67-76.

FERNANDES, Margarida da Conceição de Jesus Moura (2000). *Sistematização da Dança Tradicional Portuguesa: Classificação das variáveis coreográficas espaço, ritmo e gestos técnicos*. Cruz Quebrada: FMH

FOIRN/ISA(S.I.). *Arte Baniwa: cestaria de arumã*, (2.ed. revisada, 2000). São Gabriel da Cachoeira/São Paulo:FOIRN/ISA.

GALLOIS, Dominique Tilkin (1992). *Arte iconográfica Waiãpi*. In: Vidal, Lux B. (org). Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, pp. 209-230.

GARNELO, Luiza (2003). *Poder, Hierarquia e Reciprocidade: saúde e harmonia entre os Baniwa do Alto Rio Negro*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz.

GALVÃO, Eduardo (1959). *A aculturação Indígena no Rio Negro*. Instituto Nacional de Pesquisa na Amazônia (INPA). Museu Emílio Goeldi. Antropologia, n.7. Belém.

GEERTZ, Clifford (1989). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC-Livros Técnicos e Científicos Editora S.A.

GONÇALVES, Antônio Custódio (1992). *Questões de Antropologia Social e Cultural. S.I.:* Edições Afrontamento.

GRÜNBERG, Theodor Koch (2005). *Dois anos entre os indígenas: viagens no noroeste do Brasil (1903/1905)*. Manaus: EDUA/FSDB.

HALL, Stuart (2000). *Quem precisa de identidade?*. In: Tomaz Tadeu da Silva (org.), Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, pp. 103-133.

HALL, Stuart (1.ed, S.i.). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaraciara Lopes Louro,(2002, 7. ed.). Rio de Janeiro: DP&A editora.

HUGH-JONES, S. (1979). *The palm and the pleiades – initiation and cosmology in Northwest Amazonia*. London, Cambridge University Press.

HUNTINGTON, Samuel P. (1996). *The Clash of Civilization and the Remaking of World Order*. Nova York: Simon and Schuster.

KAEPLER, Adrienne L. (1992). *Theoretical and Methodological Considerations for Anthropolological Studies of Dance and Human Movement Systems*. In: Ethnographica, 8. Athenas:PFF, pp. 151-157.

KEALLINOHOMOKU, Joann (2001). *An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance*. In Ann Dils e Cooper Albiright (org.), Moving History/Dancing Cultures: A dance history reader. Middetown: Wesleyan University Press, pp. 33-43.

KEESING, Roger (1974). *Theories of Culture*. Annual Review of Anthropology, vol. 3. Palo Alto, California.

KLUCKHOHN, C (1949). *Mirror for Man*. New York: S.I.

KROEBER, Alfred (1949). *O Superorgânico*. In: Donald Pierson (org.), Estudos de Organização Social. São Paulo, Livraria Martins Editora.

LARAIA, Roque de B. (1932). *Cultura um conceito antropológico*. (2001, 18.ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1976). *O pensamento selvagem*. São Paulo: Cia. Editora Nacional.

LOCKE, Jonh (1978). *Ensaio acerca do entendimento humano*. Coleção “Os pensadores”. São Paulo: Abril Cultural

MAUSS, Marcel (2003). *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.

MAUSS, Marcel (1950). *Les techniques du corp*. In : (S.n), Sociologie et Anthropologie, (S.i): (S.ed.), pp. 363-386.

MACGREW, A. *A global society?*. In: Stuart Hall; David Held e Tony MacGrew (orgs.). Modernity and its futures. Cambridge: Polity Press/Open University Press, 1992, pp. 61-116.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto R. de Moura (1999, 2. ed.). São Paulo: Martins Fontes.

MONTEIRO, Mario Ypiranga (s.d.). *Presença do Índio na Cultura Amazonense* (fac-similado-2001). Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas/Secretaria de Estado da Cultura, Turismo e Desporto.

MÜLLER, Regina Polo (1992). *Tayngava, a noção de representação na arte gráfica Asurini do Xingu*. In: Vidal, Lux B. (org). Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, pp.231 – 248.

MÜLLER, Regina Polo (1993). *Os Asuriní do Xingu: História e Arte*. 2.ed. Campinas: Editora da UNICAMP.

NEVES, Eduardo Goés (1998). *Paths in the Dark Waters: Archaeology as Indigenous History in the upper Rio Negro Basin, Northwest Amazon*. Department of Anthropology, Indiana University.

OLIVEIRA, Ana Gita de (1995). *O Mundo transformado: um estudo da cultura de fronteira no Alto Rio Negro*. Belém: Museu Paraense Emílio Goedi. Coleção Eduardo Galvão.

PORRO, Antônio (1995). *O povo das águas: ensaios de etno-história amazônica*. Rio de Janeiro: Vozes

RIBEIRO, Berta G. (1995). *Os índios das águas pretas: modo de produção e equipamento produtivo*. São Paulo: Companhia das letras, Edusp.

RIBEIRO, Berta G. (1989). *Arte indígena, linguagem visual/indigenous art, visual language*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

RIBEIRO, Darcy (2006). *O Povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras

ROBINS, K. (1991). *Tradition and translation: national culture in its global context*. In: Corner, J. and Harvey, S. (orgs.), Enterprise and Heritage: crosscurrents of National Culture. Londres: Routledge.

ROUBAUD, Maria Luísa da S. Galvez (2001). *Corpo e Imaginário: representações do Corpo na Dança Independente em Portugal*. Cruz Quebrada: FMH.

ROUBAUD, Maria Luísa da S. Galvez (2007). *Luso-Brazilian Review*, vol.44, n. 1, 2007, University of Winsconsin Press, pp 185-190

SAHLINS, Marshall (1997). *O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um objeto em via de extinção (Parte I)*. In: Mana, vol. 3, n.1. Rio de Janeiro: Scielo Brasil, pp. 41-73.

SEEGER, Anthony (1987). *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

SEEGER, Anthony (1980). *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Campus.

SILVA, Marilene C. da (2004). *O paiz do Amazonas*. Manaus: Editora Valer/Governo do Estado do Amazonas/UniNorte.

SKLAR, Deidre (2001). *Five premisses for a culturally sensitive approach to dance*. In: Ann Dils & Ann Cooper Albright (ed.) Moving history/Dancing cultures – a dance history reader. Edited by. Wesleyan University Press. Middletow, Connecticut.

SKLAR, Deidre (1991). *On dance ethnography*. In: Dance Research Journal 23/1, Congress on Research in Dance. Spring, pp. 6-10.

SOUZA, Marcio (2001). *Breve História da Amazônia*. Rio de Janeiro: AGIR.

TYLOR, Edward (1871). *Primitive Culture*. Londres: John Mursay & Co.

TRIVIÑOS, Augusto N.S. (1987). *Introdução à pesquisa em Ciências Sociais: A pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas

VIDAL, Lux (1992). *A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin*. In: Vidal, Lux B. (org). Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, pp.143-189

VIDAL, Lux B. (1978). *A pintura corporal entre os índios brasileiros*. In: (S.n), Revista de Antropologia, 21. (S.i.): (S.ed.)

WALLERSTEIN, I. (1984). *The politics of the World Economy*. Cambridge: Cambridge University Press.

WEIGEL, Valéria Augusta (s.d.). *Os Baniwa e a Escola: sentidos e repercussões*. Artigo adquirido na internet no dia 20 de junho de 2006, no site www.anped.org.br/rbe22/anped-22-art01.pdf

WILLIAMS, Drid (1976). *An exercise in applied Personal Anthropology Dance*. In: *Research Journal IX(1)*, Fall-Winter, pp16-29

WRIGHT, Robin M. (2005). *História Indígena e do Indigenismo no Alto Rio Negro*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Instituto Socioambiental – ISA.

Fontes Primárias Consultadas:

Bonifácio José Baniwa – Entrevista semi-estruturada concedida pelo Presidente da FEPI. Manaus, 20 de Junho de 2006.

Aloncio Garcia - Entrevista semi-estruturada concedida na sede da OIBI (Organização Indígena da Bacia do Içana) em 24 de Fevereiro de 2007.

Elton José da Silva - Entrevista semi-estruturada concedida na sede da OIBI (Organização Indígena da Bacia do Içana) em 24 de Fevereiro de 2007.

Mário Joaquim da Silva – Entrevista semi-estruturada concedida na Comunidade de Panapanã do rio aiari em 13 de Abril de 2007.

Manoel da Silva (Mandú) - Entrevista semi-estruturada concedida em São Gabriel da Cachoeira em 18 de Abril de 2007.

Luis Laureano da Silva - Entrevista semi-estruturada concedida na Comunidade de Itacoatiara-mirim em 18 de Abril de 2007.

Sites Consultados:

http://www.idbrasil.gov.br/noticias/News_Item.2004-04-01.3400 .Site visitado em 10 de agosto de 2006

http://www.socioambiental.org/pib/epi/baniwa/baniwa_04.shtm. Site visitado em 15 de julho de 2008

www.en.wikipedia.org/wiki/potlach . Site visitado em 12 de agosto de 2006

<http://diversidade.mec.gov.br/sdm/publicacao/engine.wsp?tmp.area=8&tmp.templ=noticia&mp.noticia=147>. Site visitado em julho de 2006

www.anped.org.br/rbe22/anped-22-art01.pdf. Visitado em 20 de junho de 2006

www.socioambiental.org/pib/portugues. Site visitado em 24 de maio de 2006

www.portalbrasil.net/brasil.htm. Site visitado em 17 de agosto de 2008

http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Amazonas_Municip_SaoGabrieldaCachoeira.jpg. Site visitado em 15 de agosto de 2008

ANEXOS

ANEXO 1: DVD-Ritual de Pudali

ANEXO 2: Modelo das Entrevistas

Nome da Pesquisa: Análise das danças Baniwa:
contributo para uma reflexão sobre a identidade cultural dos povos indígenas da
Amazônia

Entrevistado: _____

Idade: _____

Religião: _____

Origem/comunidade/rio: _____

Data: _____

Entrevista

1. O que o termo DANÇA significa para o Senhor?

R.

2. Relacione todas danças que os Baniwa praticam ou praticavam:

a) Nome da dança?

R.

b) Qual o significado da mesma?

R.

c) Quem pode participar dessa dança? (mulheres, homens, crianças, animais, etc)

R.

d) Houve alguma mudança? Quais foram (vestes, objetos, as mulheres podem assistir/participar desses rituais, etc) ?

R.

f) Quantas horas dura esta dança?

R.

e) Em qual ritual é realizada?

R.

f) O Senhor sabe a origem dos passos dessa dança? Como foi criada? (Tem alguma coisa em comum com o cotidiano da comunidade?)

R.

g) Como é feita essa dança? Movimento e Espaço utilizado (Imagem filmada)

R.

h) Como é a música de cada dança?

R.

3. Entre estas danças existe alguma que seja mais importante para os Baniwa?

R.

4. O conhecimento dos rituais tribais sempre foram repassados de geração para geração. Continua assim? De pai para filho, outra forma?

R.

5. Você sabe se existe algum registro desses rituais/danças (escrito, visual, etc)?

R.

6. Quais foram as influências das missões evangélicas e católicas nessas danças? Ainda influência?

R.

7. Segundo Robin Wright, no seu livro “História indígena e do indigenismo no Alto Rio Negro, os Baniwa usavam um adorno auricular, chamado Paaku, nas suas festas com danças, junto com enfeites nas pernas, Kuma, feitas de fibras de tucum. Isso ainda existe nas suas festas com danças?

R.

8. Ainda existe alguma roupa/adereço/ornamento/pintura corporal original nas danças Baniwa? Quais foram as mudanças?

R.

9. O senhor acha que a música desses rituais foi influenciada pela música ouvida nas rádios e TVs? Tanto em termos de instrumentos quanto em termos de ritmo?

R.

10. O Dr. Theodor Koch Grunberg relatou em seu livro que haviam danças de máscara no alto Aiari, do povo Káua, Siusí. Você conhece ou viu alguma vez?

R.

11. O que é o Pudali? (classificação, significado, motivo de realização, espaço usado, danças, etc)

R.

12. De acordo com a Enciclopédia virtual “ Povos indígenas no Amazonas”,

“ Existe uma grande variedade de Pudali:

Mawakuápan _ dança com apitos mawaku, feitos de pedaços de cana de açúcar;

Wethiriápan, celebradas na época da fruta ingá;

Heemápana, quando os participantes tomam caapi (*Banisteriopsis* sp) e dançam com maracás;

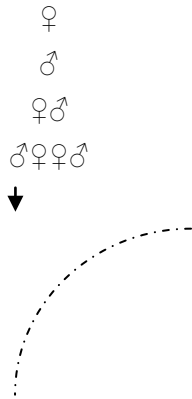
Aaliapan, dança dos jaburus;

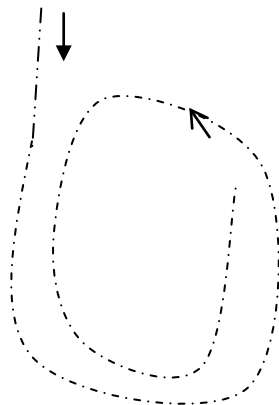
Kapetheápan, dança com açoites, que é a festa de Kuwai, também chamada Kuwaiápan celebradas no início das chuvas;

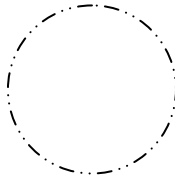
Kuliriápan, a dança dos surubi - talvez a mais famosa dos pudali Baniwa, quando são fabricadas as flautas surubí em grande quantidade. As flautas são feitas de paxiúba, com cestaria em formato do peixe surubí, pintadas de marrom e branco, e ornamentadas com penas de garça.

O Senhor concorda com as afirmações acima citadas? Se NÃO por que?

ANEXO 3 – FICHAS ETNOCOREOGRÁFICAS

Ficha Etnocoreográfica 01		
<p>Dança: Dança de Entrada – Oferta de alimentos</p> <p>Região/Tipo de dança: Alto Rio Negro do Amazonas_Rio Aiari/Yapurutu</p> <p>Comunidade: Pana-Panã do Rio Aiari</p> <p>Nº de Pares: Par ou Impar</p> <p>Andamento Coreográfico: Moderado</p> <p>Compasso: Quaternário (aproximado) Forma Composição Coreográfica (F.C.): AB</p>		
Posição Inicial – Posicionamento Corpo e Espaço		
<p>M.S.:</p> <p>Casais do Yapurutu:</p> <p>Homem direito: Nível médio. Direito abraça a cintura da mulher. Esquerdo segura o Yapurutu.</p> <p>Homem esquerdo: Nível médio. Direito segura o Yapurutu. Esquerdo abraça a cintura da mulher.</p> <p>Mulheres do meio: um braço na cintura dos homens e outro na cintura da mulher ao seu lado.</p> <p>Casais do Mawaku:</p> <p>Homem esquerdo: nível médio, braço direito segura pelo ombro direito da sua parceira, abraçando-a pelas costas, braço esquerdo segura o Mawaku. Se estiver sozinho, o homem segura com as duas mãos o Mawaku.</p> <p>Mulher da esquerda: Direito nível baixo. Esquerdo abraça cintura homem.</p> <p>Jovens e Crianças acompanham os mais velhos carregando diversos alimentos que no final são depositados no meio da roda.</p>	<p>Fila simples/lateral –frente</p> <p>♀ e ♂ sentido indireto</p>	<p><u>Representação Gráfica</u></p> <p>Fila Simples Lateral-lateral</p> 
1ª Figura – F.C. = A		

MOVIMENTO			
Estrutura Rítmica	Gestos Técnicos	Espaço	Representação Gráfica
<p>Figura A</p> <p>1(1234 2234 3234 4234...8234)</p> <p>Introdução - Grito inicial: YOOOOOOO_YOOOOOOOO / Assobio longo</p> <p>Instrumentos Musicais: Yapurutu</p> <p>Adereço de som: Chocalho de sementes preso no calcanhar direito.</p> <p>Tipo de música: Instrumental</p>	<p>Início: Casais do Yapurutu: No mesmo lugar. Movimento bilateral das pernas: apoio direito marca no primeiro tempo, transferindo o peso alternadamente muda-se o apoio. A perna direita marca novamente o 1º tempo do compasso, projetando o movimento em direção oposta ao que foi iniciado.</p> <p>M.S. – Yapurutu: nível médio, lateral. Homens com instrumento na mão e outro braço na cintura da mulher. Mulheres abraçam a cintura dos homens.</p> <p>Mawaku: Homens com Mawaku na boca e outro abraça a mulher, segurando o braço da mesma. Poori: Homens segurando o Poori, não há mulher.</p> <p>M.I. – Passo simples em diagonal. Pé direito marca acento da música</p>	<p>Deslocamento da fila para frente finalizando num círculo aberto.</p>	<p>Roda simples lateral-lateral</p> 
<p>2ª Figura – F.C. = B</p>			

Estrutura Rítmica	Gestos Técnicos	Espaço	Representação Gráfica
<p>Figura B: 1 (1234 2234 3234 4234... 8234)</p> <p>Instrumentos Musicais: Yapurutu, Mawaku e Poori</p> <p>Adereço de som: Chocalho de sementes preso no calcanhar direito.</p> <p>Tipo de música: Instrumental</p>	<p>Yapurutu: M.S. idem 1ª Figura. M.I. marcam acento na perna direita num tempo binário. Mawaku: idem 1ª figura. Poori: Tocam e caminham sem acentos.</p>	<p>Deslocamento no sentido indireto num círculo aberto</p>	<p>Roda simples aberta lateral-lateral</p> 

OBSERVAÇÕES:

1. Mesmo sem a mulher os homens dançam sozinhos na fila (existem mais homens do que mulheres em Pana-panã);
2. Os homens que não têm par além de tocar os instrumentos, carregam frutas para oferecer no Pudali, assim como os mais jovens que os acompanham;
3. Reprovação da música tocada no início da apresentação do Yapurutu pelo Cap. Luiz da Comunidade Baniwa de Itacoatiara-mirim (DVD 3 - Pudali).

LEGENDA:

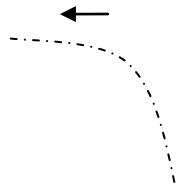
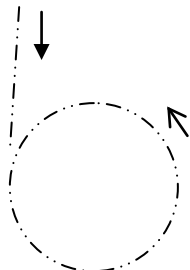
♀ e ♂ - Mulher e Homem

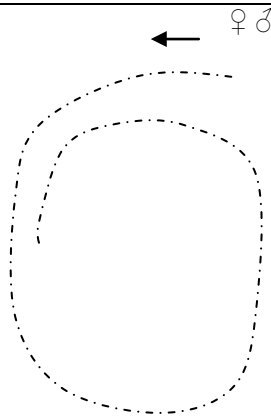
M.S. – Membros superiores

M.I.- Membros Inferiores

Sentido indireto – Sentido contrário ao ponteiro do relógio

Lateral/Lateral – Disposição do homem em relação a mulher e do casal em Relação ao público

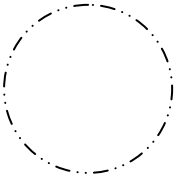
Ficha Etnocoreográfica 02			
Dança: Taari ou Dápada			
Região/Tipo de dança: Alto Rio Negro_Rio Aiari/Yapurutu			
Comunidade: Pana-Panã do Rio Aiari			
Nº de Pares: Par ou Impar			
Andamento Coreográfico: Moderado			
Compasso: Yapurutu em 8 tempos; Mawaku em 4 tempos			
Forma Composição Coreográfica (F.C.): AB			
Posição Inicial – Posicionamento Corpo e Espaço			
M.S. – Homens da frente da fila: Nível médio. Direito e Esquerdo seguram o Yapurutu. M.S. – Homens do meio da fila: Nível médio segurando o Mawaku. M.S. – Mulheres e crianças: Nível baixo descontraídos	Fila simples/lateral – 2 homens na frente lado a lado, com Yapurutu, 4 homens em fila com Mawaku, 5 mulheres em fila, 2 homens com Poori, em ordem decrescente por idade e tamanho todos os demais da comunidade, incluindo crianças. ♂ ♀ ♂ ♂♂ sentido indireto	<u>Representação Gráfica</u> Fila simples lateral–lateral 	
1ª Figura – F.C. = A			
MOVIMENTO			
Estrutura Rítmica	Gestos Técnicos	Espaço	Representação Gráfica
Figura A 1 (1̣234 2̣234 3̣234 ...8̣234) Instrumentos Musicais: Yapurutu e Mawaku Adereço de som: Chocalho de sementes preso no calcanhar direito dos dois homens da frente. Tipo de música: Instrumental tocada pelos homens.	M.I. No mesmo lugar. Movimento bilateral das pernas: Perna direita marca no lugar o primeiro passo, o apoio livre marca o segundo passo, o primeiro junta-se ao segundo, e este marca o quarto passo, sempre transferindo o peso de uma perna à outra. M.S. – nível médio, lateral. Homens com instrumento seguro pelas duas mãos.	♂ sentido indireto. Deslocamento da fila para caminhar em círculo. O círculo nunca se fecha devido a pouca quantidade de casais.	Roda simples lateral 
2ª Figura – F.C. = B			




Estrutura Rítmica	Gestos Técnicos	Espaço	Representação Gráfica
<p>Figura B: 1 (1234 2234 3234 ... 8234)</p> <p>Instrumentos Musicais: Yapurutu, Mawaku e Poori</p> <p>Adereço de som: Chocalho de sementes preso no calcanhar direito.</p> <p>Tipo de música: Instrumental tocada pelos homens.</p>	<p>Logo após o início da dança, as mulheres deslocam-se pela direita dos homens e abraçam-no.</p> <p>M.S. – Mão esquerda segurando o instrumento musical e direita no braço da mulher. Mulheres abraçam a cintura dos homens com a mão esquerda e braço direito fica no nível baixo descontraído.</p> <p>Tronco: Homens com Mawaku movimentam a cabeça para baixo e para cima junto com o acento dos pés. Mulheres não executam esse movimento do tronco.</p> <p>Pernas idem 1ª Figura.</p>	<p>♀ e ♂ sentido indireto.</p> <p>Executam a coreografia formando um círculo aberto.</p>	

OBSERVAÇÕES:

1. Os homens que não têm par feminino apenas tocam os instrumentos dançando. As crianças participam acompanhando o caminho dos mais velhos.

Ficha Etnocoreográfica 03			
Dança: Mawakuapani			
Região/Tipo de dança: Alto Rio Negro_Rio Aiari/Mawaku			
Comunidade: Pana-Panã do Rio Aiari			
Nº de Pares: Par ou Impar			
Andamento Coreográfico: Moderado			
Compasso: Quaternário		Forma Composição Coreográfica (F.C.): AB	
Posição Inicial – Posicionamento Corpo e Espaço			
M.S.: Homem direito: Nível médio segurando o instrumento de sopro Mawaku na boca.	Fila simples – ♂ sentido indireto	<u>Representação Gráfica</u> Fila Simples ♂ ↓ <	

2ª Figura – F.C. = B			
Estrutura Rítmica	Gestos Técnicos	Espaço	Representação Gráfica
<p>Figura B: 1(1234 2234 3234 4234...8234)</p> <p>Instrumentos Musicais: Mawaku</p> <p>Tipo de música: Canto dos homens Finalizam com assobio longo.</p>	<p>M.S. – nível médio esquerda segura o Mawaku na boca, direito abraça pelo ombro da mulher. Mulher abraça pela cintura do homem com braço esquerdo e direito fica relaxado nível baixo.</p> <p>M.I. – idem 1ª figura.</p> <p>Tronco – idem 1ª figura, exceto a mulher que não acompanha o movimento, se mantém ereta</p>	<p>Sempre em círculo</p>	

Ficha Etnocoreográfica 04			
Dança: Uaná – Dzakariapani			
Região/Tipo de dança: Alto Rio Negro_Rio Aiari/Uaná			
Comunidade: Pana-Panã do Rio Aiari			
Nº de Pares: Par ou Impar			
Andamento Coreográfico: Moderado			
Compasso: Binário		Forma Composição Coreográfica (F.C.): AB	
Posição Inicial – Posicionamento Corpo e Espaço			
M.S.: Homem: Nível baixo. Direito segura a Uaná. Esquerdo segura o ombro direito do homem.	Fila simples lateral –frente 	<u>Representação Gráfica</u> Fila Simples Lateral–Frente 	
1ª Figura – F.C. = A			
MOVIMENTO			
Estrutura Rítmica	Gestos Técnicos	Espaço	Representação Gráfica
Figura A 1(12 22 32 42...82) Instrumentos Musicais: Uaná Adereço de som: Chocalho de sementes preso no calcanhar direito do Pajé e do que está ao seu lado esquerdo. Tipo de música: Cantada	Início: No mesmo lugar. Movimento bilateral das pernas: (12) apoio direito acentua o passo e transfere p/ perna esquerda. M.S. – Direito segura a Uaná. Esquerdo segura o ombro direito do próximo homem da fila. M.I. – Passo simples para frente, sempre acentuando o passo com a perna direita. Quando chegam próximo ao limite da área da dança, eles voltam de costas dando 6 passos para traz. Vão para frente novamente no mesmo passo. Repetem esta ação mais 2 vezes, dão meia-volta no próprio eixo ficando de costas para quem os observa de frente. As mulheres entram entre os homens e os abraçam pela cintura.	Deslocament o da fila para caminhar em frente.	Fila simples lateral- frente 

2ª Figura – F.C. = B			
Estrutura Rítmica	Gestos Técnicos	Espaço	Representação Gráfica
<p>Figura B: 1(12 22 32 42...82)</p> <p>Instrumentos Musicais: Uaná</p> <p>Adereço de som: Chocalho de sementes preso no calcanhar direito.</p> <p>Tipo de música: Cantada por homens acompanhada por um longo som monossilábico produzido por apenas uma mulher.</p>	Idem 1ª figura.	Fila simples lateral-frente/costa	

OBSERVAÇÕES:

1. Curta duração da dança, talvez pelo esforço maior que o Pajé necessite fazer, pois ele canta e dança ao mesmo tempo;
2. O Pajé é sempre o puxador da batida da Uaná e do canto.

ANEXO 04 – Diário de Campo

03/04/2007 A 18/04/2007

1. Planejamento e Preparativos da Viagem:

Data: 03/04/2007

- Viagem de Manaus para São Gabriel da Cachoeira.
- Comunidade de Itacoatiara-Mirim. Local de construção da “Maloca do Conhecimento” (Foto 1). Contato com o Cap. Luiz Laureano da Silva para explicação do atraso da viagem e definição de data da viagem para a Comunidade de Pana-panã. Segundo o Cap. Luiz a demora do meu retorno para executar o projeto, o fez pensar que não iria mais ser executado, ou seja, estava descreditado do meu comprometimento com a sua comunidade.
- A viagem foi definida para ser realizada o mais rápido possível. Faltava apenas conseguir o barco com o Motor 40 (que havia sido prometido pela Secretária de Educação de São Gabriel da Cachoeira, Irmã Edlucia) e pegar a autorização da FUNAI (Fundação Nacional do Índio) e FOIRN (Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro) para a pesquisa.



Foto 1: Local da Maloca do Conhecimento

- **Comentário:** Percebi que os indígenas não acreditam somente na palavra do “Branco”. É necessário provar que merecemos a confiança deles, e provar significa materializar o que acordamos. Penso que esse comportamento seja proveniente de todo um processo exploratório de pesquisas e visitas passadas.

Data: 04/04/2007

- Contato com a Secretária de Educação, Irmã Edlucia, para assegurar o barco da viagem. Porém a Secretária estava viajando e não havia deixado nenhuma autorização para a saída do barco deles. Ela retornaria somente após uma semana, inviabilizando a formação dessa parceria, pois não tínhamos essa disponibilidade de tempo.
- No projeto não havíamos previsto aluguel de barco no nosso orçamento, o que representou um grande problema para ser solucionado em pouco tempo.
- Busca de formação de novas parcerias para conseguir o barco.
- Prefeitura de São Gabriel da Cachoeira (SGC): Resposta negativa; não tinham barco pequeno. Contato com o IDAM (Instituto de Desenvolvimento do Amazonas) através do Engenheiro Andreson Benarros, que reside na casa da Prefeitura de SGC, onde fiquei hospedada. O gerente do

IDAM, Sr. João Ubiraci, cedeu ao pedido, com uma exigência, o barco só sairia do IDAM com o prático de confiança deles, ou seja, teria que pagar as diárias desse profissional, ocasionando mais um imprevisto, pois anteriormente o motorista do barco seria o filho do Capitão Luiz, que também é prático de barco.

Acerto da diária com o prático do IDAM em R\$40,00.

Limitação da viagem para uma semana, pois era o valor que ainda poderia dispor para pagamento do prático.

- Definição da viagem para o dia 07/04/2007. De ônibus fui para a Comunidade de Itacoatiara-Mirim. O Cap. Luiz, o filho Moisés e outros comunitários estavam levantando estacas da “Maloca do Conhecimento”, como ilustra as Fotos 2 e 3.
- Retorno para a cidade. Contato com a FUNAI para pegar autorização da nossa viagem. Além da FUNAI, a FOIRN também precisa autorizar, portanto encaminhei o documento para um dos diretores da FOIRN assinar e carimbar a autorização. Como não havia expediente naquela semana para os funcionários da FOIRN foi necessário ir diretamente na casa de um dos diretores da FOIRN.



Foto 2: Cap. Luiz e o filho Moisés na área da Maloca do Conhecimento



Foto 3: Madeira para Maloca do Conhecimento

Data: 05/04/2007

- Neste dia surgiram alguns imprevisto: precisava de depósitos para o combustível, popularmente conhecidos como “Carotes”. Eram necessários 500 l de gasolina para realizar a nossa viagem. Desta forma, num barco pequeno, a distribuição deveria ser feita em 10 carotes de 50 l. As pessoas da área e que estão acostumadas a viajar no Alto Rio Negro informaram que por causa do peso de 4 passageiros, rancho, bagagens e mais os 10 carotes, precisava levar mais 100 l de gasolina, ou seja, um acréscimo no orçamento de R\$ 310,00 mais 4 litros de aditivo.

Data: 06/04/2007

- Sexta-feira santa para os Católicos. Participação na Procissão do morro Boa Esperança. Foi uma experiência marcante. Observando os olhares e comportamento dos indígenas, verificamos que há um certo respeito pela procissão cristã, mas há também uma agitação dos jovens que pareciam estar presentes fisicamente, mas não espiritualmente.
- Dessa experiência me pergunto se alguma coisa mudou significativamente nessa relação igreja-indígenas. Segundo o Padre João de SGC, atualmente existem poucos indígenas que conseguiram se formar como padres.
- Finalmente consegui 4 carotes com um indígena esposo de uma funcionária da casa onde estava hospedada. O IDAM tinha 2 carotes e o Capitão Luiz tinha 1. No total somava 350l de gasolina. Ainda faltavam 3, que seriam emprestados do Sr. Cardoso, um morador de SGC.
- Visita a Comunidade de Itacoatiara-mirim para confirmar a viagem para o dia seguinte. Chegando lá, solicitaram levar mais uma pessoa, um professor da Escola Agrotécnica que estava interessado em trabalhar com o uso do vegetal. Por causa do aumento de peso no barco, relutei mas acabei cedendo.

Casa do Sr. Cardoso para pegar os carotes. Recebi a informação de que não voltaria com apenas 500 l de gasolina, precisava de 600 l, devido ao peso da tripulação e carotes de gasolina. Prorrogamos a data da viagem, para falar com o Diretor da FUNASA, o Sr. Luis, para negociar com ele um empréstimo de combustível. A FUNASA tem postos de saúde instalados ao longo do Alto Rio Negro e normalmente eles têm uma certa reserva de gasolina que poderia ser negociada. Ou seja, pegava nos postos a gasolina necessária para voltar e pagava nesse retorno, assim não precisava estar carregando 600 l de combustível durante a subida do rio, que é onde o consumo é maior.

Providenciei que o Cap. Luiz fosse avisado sobre o adiamento da viagem. Tive dificuldades nessa comunicação, pois a Comunidade de Itacoatiara-mirim fica há 10 km de SGC, e não tem telefone público na comunidade. Foi necessário pagar um táxi para poder avisá-los, não há ônibus a noite para a comunidade.

Data: 07/04/2007

- Contato com o Sr. Luis da FUNASA para negociar o combustível. Expliquei toda a situação e o Sr. Luis nos garantiu a colaboração. Anotou meu nome e a data da nossa viagem para passar ao administrativo da FUNASA. Com essa resposta já poderíamos viajar no outro dia.
- Desistência do professor Seabra, da Escola Agrotécnica da viagem. Acredito que ele tenha ficado com medo dos perigos que envolvem uma viagem desse porte. Gentilmente, prontificou-se em pegar o Cap. Luiz e o filho Moisés em Itacoatiara-Mirim e deixá-los no porto pela manhã do dia seguinte.

2. Viagem São Gabriel da Cachoeira-Comunidade de Pana-panã:

Data: 08/04/2007

- 5h - últimos preparativos para a viagem.
- 6h - O gerente do IDAM, Sr. João Ubiraci passou para me pegar e fazermos o transporte do barco da sede do IDAM para o rio. O prático Edimar já estava no IDAM. Passamos o rancho e os carotes para o barco. Usamos uma pick up FIAT do IDAM para transportar o barco até o porto chamado "Queiroz

Galvão”. Descobrimos que a bateria do carro estava descarregada, assim precisamos empurrar o carro 3 vezes até chegarmos ao porto.

- Porto “Queiroz Galvão”: Manobra do carro para colocar o barco no rio (Foto 4). Após isso, com facilidade, o prático Edimar levou o barco até o posto de gasolina localizado no porto.
- Compra de 350 l de gasolina e aditivo. Colocamos nos carotes que já estavam arrumados no barco. O prático Edimar fez a mistura em 3 carotes.



Foto 4: Barco sendo colocado no rio para a viagem.

- Cap. Luiz e Moisés chegaram com o professor Seabra, da Escola Agrotécnica. Precisaram comprar um remédio para pressão alta do Cap. Luiz. Isto fez atrasar a viagem cerca de 30 min.
- Finalmente 8h10 iniciamos a viagem. Com cerca de 500m de distância do porto percebi que havia deixado a filmadora no posto de gasolina. Retornamos e para minha grande surpresa, o frentista já mostrava a filmadora para mim. Agradei o seu ato e saí do posto com uma ótima impressão daquele funcionário.
- A sensação de finalmente sair de São Gabriel para o Rio Aiari foi muito boa. Tudo parecia perfeito. As paisagens são belíssimas no Alto Rio Negro e isso afasta qualquer pensamento negativo.
- 8h30 – Falha do motor. Paramos numa ilha e o prático fez várias tentativas sem sucesso, desmontou e limpou o carburador. Concluiu que a gasolina estava adulterada e parecia ser só água. Isso provocou indignação e tristeza da equipe. Como o dono do posto de gasolina pode brincar com a vida humana? Naquela região de cachoeiras, a falha de um motor no meio de uma corredeira dessas pode ser fatal para sua tripulação. O prático afirmou que não havia outro jeito, teríamos que retornar para a cidade. E como faríamos sem motor funcionando? O único jeito era pedir carona. Avistamos um pescador e pedimos socorro dele. Ele disse que poderia falar com um parente para rebocar o nosso barco. Após 30min de espera surgiu com uma canoa maior e com Rabeta (motor pequeno, de 15HP, a gasolina). Amarramos o barco na canoa e seguimos viagem de volta à cidade (Foto 5). Na primeira corredeira forte, quase perdíamos a Rabeta, a tábua que segurava a mesma despregou da canoa. Felizmente o dono da Rabeta foi rápido e ágil. Conseguimos pregar a madeira que havia se soltado e recomeçamos a viagem. Tudo parecia estar dando errado.



Foto 5: Rabeta rebocando o barco da viagem

- Reunião para decidir o próximo passo. Opinião do filho do Cap. Luiz: Moisés propôs que ao invés da equipe viajar para o Rio Aiari, que o nosso informante-chave, o Pajé Mário da Comunidade de Panapanã, viesse até a cidade de São Gabriel. Esta opção seria muito mais viável economicamente uma vez que eles usariam uma Rabeta para viajar, onde o consumo de gasolina é pelo menos 4 vezes menor do que um motor como o nosso, de 40 HP. O problema da Rabeta é sua baixa potência e uma viagem que fazemos em 2 dias com motor 40HP, na Rabeta levaríamos 5 dias, descendo o rio e 10 dias subindo o rio. Decidimos reunir em SGC para levantar os prós e contras dessa proposta.
- 12h - Chegada no posto de gasolina. Expliquei toda a situação ao funcionário do posto e solicitei que entrasse em contato com o dono do posto, pois somente ele poderia explicar o que havia acontecido. Queria que fosse feita uma análise do combustível. Como era um domingo, o dono do posto pediu que a análise fosse feita no dia seguinte. Não tinha outra opção, naquele dia não viajaríamos mais, até porque o motor havia quebrado mesmo. Pagamos com 10 l de gasolina o reboque, equivalente a 3 viagens - ponto que nos deu carona até a cidade (Foto 6).



Foto 6: Carotes e Pagamento de reboque.

- Contato com Sr. João Ubiraci, IDAM para comunicar o ocorrido e solicitar orientação. O barco foi para o IDAM e os carotes no posto de gasolina.
- Almoço com o Cap. Luiz e Moisés na casa da Prefeitura. Decisão: verificar o conserto do motor e manter a viagem. Solicitação da presença da equipe no momento da análise da gasolina.

Comentário: Desde o início do planejamento da pesquisa de campo deste projeto, vislumbrei a possibilidade de trazer o Pajé Mário para a cidade de SGC, mas descartei de imediato, pois desse modo não conseguiria perceber a realidade dos indígenas mais isolados e que ainda mantinham alguns costumes tradicionais.

Data: 09/04/2007:

- 8h - IDAM para verificar o estado do motor. O prático Edimar afirmou que o motor ficaria pronto para o dia seguinte e que poderíamos viajar tranquilamente. Solicitação ao prático de todos os testes possíveis com o motor antes da viagem.
- 8h30 - Posto de gasolina para análise da gasolina. O dono do posto mais um técnico chegaram para realizar os testes. Mostraram todos os procedimentos da análise. Como não existe laboratório em São Gabriel, a única análise imediata a ser feita é através da visão. Primeiro pegaram amostra da gasolina do tanque do posto, colocando-a num tubo de ensaio. Sabemos que líquidos com densidade diferentes não se misturam, assim seria fácil perceber se havia água na gasolina. O técnico mostrou que a gasolina estava bem homogênea, não parecia estar adulterada. Utilizando uma espécie de peso que flutuava no combustível, mostrou a marca no tubo de ensaio e o quanto afundava na gasolina. O técnico explicou que este peso só pode afundar até determinado valor, caso contrário a gasolina estaria adulterada.

Passamos para o teste da gasolina que havia comprado. Nenhuma amostra de gasolina apresentou irregularidade, pelo menos a olho nú. O dono do posto, Sr. Melo, colocou água na gasolina e mostrou como o combustível se comportava, no fundo do tubo de ensaio ficava branco e a mistura não ficava homogênea. Constrangida, pedi desculpas ao dono do posto pelo inconveniente. De qualquer forma, todo consumidor tem o direito por lei em solicitar a análise do combustível em qualquer momento. O Sr. Melo acrescentou que o tanque do posto é lavado de 3 em 3 meses e por isso não tem como acumular sujeiras.

- Ao retornar para o IDAM, após falar sobre a análise da gasolina, o prático Edimar me deu outro parecer: *"...o barco ficou parado durante mais de 3 meses e por isso deu problema"*. Isso demonstra que a equipe de manutenção de equipamentos do IDAM falhou no seu provável cronograma de atividades, ou que não existem pessoas qualificadas nesta área. Conversando com o Sr. João, ele queixou-se do descaso que o Estado tem com este órgão, que já solicitou contratação de pessoal, mas não obteve resposta.
- Após troca de peças e limpeza de todo o motor, colocamos o barco no rio e testamos por cerca de 20 min. O desempenho do motor foi bom e aprovado. Assim, a viagem poderia ser feita no dia seguinte.
- Levei o Cap. Luiz para almoçar e depois fomos até o centro da cidade para comprar bombons para levar e dar para as crianças das comunidades que iríamos passar durante a viagem. Encontramos a esposa do Cap. Luiz esperando o ônibus para voltar para a Comunidade de Itacoatiara-mirim. Marquei de passar 6h para pegar o Cap. Luiz e seu filho Moisés. O Edimar deixou o barco no porto, perto do posto de gasolina e disse que não teria problema de furto. Mesmo desconfiando não tínhamos outra opção.

Data: 10/04/2007:

- 6h em Itacoatiara-mirim para transportar Cap. Luiz e Moisés. O carro foi emprestado pelo IDAM, e portanto entramos com a gasolina gasta nesses deslocamentos. Coloquei gasolina no carro para transportar o pessoal da viagem. No porto, o Edimar estava trocando uma mangueira do motor, perguntei se tinha acontecido algum problema e ele afirmou que só precisava de um arame para

apertar a borracha, pois estava vazando gasolina. O Sr. João apareceu no porto e nos ajudou a achar uma peça para a mangueira. Tudo pronto! Partimos finalmente às 8h.

- 10h – Parada no posto da FUNAI na boca do Içana para deixar a autorização de viagem.
- 10h15 – Falha na caixa de marcha do motor: ao tentarmos seguir viagem, a marcha não entrava e o motor não dava partida. O prático Edimar tirou a tampa do motor para ver o que havia, mas não encontrou nada. Foi ver a caixa de marcha e ao tentar ligar diretamente na mão a marcha, o motor disparou e por muito pouco não batíamos numa rocha e numa Rabeta que estava ancorada no porto. Foi um susto grande. Com isso o cabo da marcha quebrou.

Foram 2 h de tentativas fracassadas. Edimar diz que não tem mais jeito, não podíamos continuar a viagem, precisávamos de um reboque.... Neste momento pensei: *“Daqui eu não saio, eu não volto mais, vou esperar uma carona até conseguir subir o rio e fazer a pesquisa...”*. Não deu para esconder minhas lágrimas e acho que isso sensibilizou a equipe. Tentamos telefonar para entrar em contato com a cidade de SGC e verificar se haveria alguma embarcação subindo o rio, mas não conseguimos falar com ninguém.

- Moisés e Edimar trabalharam juntos e remanejaram os cabos para dar a marcha e deixaram a aceleração direta no motor, ou seja, um deles iria dirigindo e o outro iria perto do motor, dando a aceleração (Foto 7). Achei perigoso, mas aceitei, pois não queria jogar fora todo o nosso esforço físico, mental e financeiro.



Foto 7: Prático Edimar fazendo aceleração direta do motor.

- Foram 5 horas longas de viagem, chegamos perto de Tunui-Cachoeira 17h30. O braço e mão do Edimar que tinha ido perto do motor acelerando estava dolorido e cansado. Não havíamos almoçado durante o dia inteiro, comemos apenas algumas bolachas salgadas e suco. Decidimos acampar no Pontão de Mauá, pois em Tunui seria perigoso, poderíamos ser roubados (Rancho e gasolina).
- Um senhor da etnia Baniwa, muito gentil, chamado Getúlio nos hospedou em seu terreno. Sua filha preparou a nossa refeição. O Cap. Luiz me explicou que sempre teríamos que repartir com o dono da casa o nosso rancho. Procurei dividir de acordo com a quantidade de pessoas todas as nossas refeições, e muitas vezes deixei de comer para dar mais aos nossos amigos de viagem. A durmida foi tranquila na palhoça que o Sr. Getúlio nos ofereceu (Foto 8). Enquanto esperávamos a comida, Edimar e Moisés conseguiram consertar o motor, agora não seria mais preciso ficar acelerando na mão.
- Deitados em nossas redes, adormeci ouvindo a conversa em Baniwa do Cap. Luiz e do Sr. Getúlio.



Foto 8: Barracão no Pontão do Mauá- 1ª Noite de viagem.

Comentário: Foi extremamente importante o trabalho e perseverança da equipe para que a viagem continuasse acontecendo. Embora, o Sr. Getúlio tenha perguntado sobre a finalidade da nossa pesquisa, a educação e a boa hospitalidade do indígena nos possibilitou um bom diálogo de esclarecimentos. Em toda comunidade que parássemos essa curiosidade seria permanente e esperada pela equipe.

Data: 11/04/2007:

- 6h30 - Tomamos café com a família do Sr. Getúlio. O Pontão do Mauá tem uma bela vista, fica num morro alto e tão inclinado que não conseguimos ver o nosso barco ancorado no porto.
- 7h – O barco soltou e desceu rio abaixo: Cap. Luiz desceu até o porto e logo em seguida gritou: “...o barco ta descendo rio abaixo!!!” Não acreditei que surgia um novo problema. A cada hora parecia que não iríamos conseguir ter sucesso na nossa viagem, eram muito problemas acontecendo...
- Edimar e Moisés desceram correndo, havia apenas uma canoa na beira e pequena, só dava para uma pessoa. Edimar foi. Graças a corredeira, ele desceu rápido e após uns 15 minutos ele estava de volta com o nosso barco. Deve ter tido muitas dificuldades para colocar sozinho no barco a canoa que ele tinha usado, mas conseguiu.
- 7h30 - Despedida do Sr. Getúlio e sua família. Agradecemos a hospitalidade e ele desejou que fizéssemos uma boa viagem. Após 30 minutos chegamos em Tunui-Cachoeira, a mais perigosa desse trecho de rio. Eu e Cap. Luiz saímos do barco e fomos por uma trilha para pegar o barco depois da cachoeira. O rio já estava cheio o suficiente para o barco passar sem grandes problemas, porém com o azar que estávamos tendo, foi um alívio ver Edimar e Moisés são e salvos do outro lado.
- 8h30 – Deixamos Tunui-Cachoeira. O Cap. Luiz sempre apontava e apresentava as comunidades. Havia levado um mapa atualizado da região e me guiava por ele também. Já haviam 15 anos que o Cap. Luiz não subia o rio para ver os parentes, me sentia feliz por proporcionar essa viagem a ele. Na região de Tunui-Cachoeira há um dos cenários mais bonitos, são serras bem altas localizadas no lado direito do rio. Após Tunui o rio é muito calmo e não oferece riscos para a viagem.
- 10h30 - Rio Aiari. Em quase toda a extensão dos rios do Alto Rio Negro há uma escassez de peixe, mas nesse início do Rio Aiari existem alguns lagos que proporcionam fartura de peixe na mesa do indígena daquela área. Levamos alguns anzóis e linha de pesca para trocar com peixes, porém aonde paramos com este fim, os responsáveis não estavam na área.

- 12h30 - Comunidade de Canadá. Nesta comunidade havia um posto da FUNASA, e seria de lá que pegaríamos o combustível para a nossa volta. Entretanto ao falar com o agente de saúde responsável pelo posto, o Sr. Alisson, disse não ter recebido nenhum comunicado sobre o assunto. Calmamente pedi que me mostrasse um telefone ou um rádio para tentar falar com os seus superiores em SGC. Após algumas tentativas fracassadas no telefone público da comunidade, o agente, mais receptivo, disse que iria tentar o rádio. No Alto Rio Negro, cada instituição tem um horário definido para usar o rádio, e nessa hora não estava disponível para a FUNASA. Conseguimos ligar do telefone, fazendo uma ligação direta no quadro deste. Felizmente o pessoal da FUNASA confirmou o acordo que fiz com o Presidente deles, o Sr. Luis, e disse para o agente Alisson disponibilizar a gasolina que eu precisasse. Ficamos acordados, o único problema era que o combustível precisava chegar lá antes que retornássemos. O agente disse que eles ficam isolados e meio esquecidos, o rancho, material de trabalho e combustível já estavam atrasados 1 mês, e eles faziam o que podiam para atender as demandas das comunidades daquele trecho do rio.

Comentário: A desconfiança parece ser uma constante no Alto Rio Negro, tanto por parte dos pesquisadores e funcionários “brancos” que atuam nas comunidades quanto por parte dos indígenas.

3. Comunidade de Pana-panã:

Data: 11/04/2007:

- 16h - Chegada na Comunidade de Pana-panã. Fomos recebidos com um certa curiosidade e susto. Eles não sabiam que iríamos chegar, o Cap. Luiz achou melhor não avisarmos, pois a nossa viagem estava muito incerta, foi um risco que tomamos, mas particularmente não via nenhum problema nisso. As crianças correram ao nosso encontro, os mais velhos que não estavam na roça também apareceram. Fomos recebidos pelo Capitão da Comunidade, o Mário, filho do nosso informante-chave o Pajé Mário Joaquim da Silva, que neste momento estava na roça.
- A Comunidade de Pana-panã é composta de 7 famílias, todos filhos do Pajé Mário. No total são 59 pessoas. Quase todas as casas são dispostas uma ao lado da outra, somente duas são mais afastadas. A primeira casa que vemos ao entrar na comunidade é a do Pajé Mário (Foto 9).



Foto 9: Casa do Pajé Mário Joaquim da Silva

- Eles ofereceram a casa de uma das famílias para dormirmos, mas a dona da casa estava doente, com diarreia e vômito, não gostaríamos de incomodar, portanto dissemos que ficaríamos no Comunitário (Foto 10). O Comunitário é a casa de reunião e funciona como escola também. Havia uma mesa no centro e bancos ao redor, o chão era de barro batido, não havia banheiro em nenhuma casa. As necessidades fisiológicas eram feitas no rio. Para nós que moramos no conforto da cidade

grande, a situação nos causa um certo transtorno, porém possível de adaptação. Desde o princípio procurei não pensar nessas coisas e relaxar quando acontecesse, não queria criar barreiras nesse contato.



• Foto 10: Comunitário de Pana-panã

- Enquanto aguardávamos a chegada do Pajé, procurei conhecer a Comunidade, o Cap. Luiz e o Moisés já conversavam muitas coisas com os parentes deles. Edimar foi ver o barco e fazer a manutenção do que era preciso. As crianças tinham medo de mim no início, mas depois me aceitaram, teve uma que não quis sair do meu colo. Era adorável poder vivenciar este momento. Estávamos com fome e procuramos ver aonde poderíamos preparar a refeição. Iríamos jantar com toda a comunidade e precisávamos dosar a quantidade de feijão, arroz, conserva e sardinha.
- O Pajé Mário chegou de Rabeta da sua roça. O Cap. Luiz foi o primeiro a falar com ele, e só me aproximei quando ele me chamou (ainda estava procurando entender como me comportar diante deles, não queria causar má impressão). Ele disse que não esperava mais que fôssemos até lá, pois no nosso primeiro contato em SGC, havíamos combinado de nos encontrar na segunda quinzena de Março, porém apresentei os motivos da nossa demora, explicando o fato de não ter conseguido a verba para as despesas dessa pesquisa no período combinado, provocando o atraso de quase 1 mês na viagem. Ele entendeu, mas nos falou que estava sem os instrumentos musicais das danças. Fiquei preocupada com isso, mas depois do jantar nós iríamos acertar tudo.
- 18h30 - Para anunciar o jantar, o Capitão Mário tocou o sino da comunidade e logo todos chegavam no Comunitário com seus copos e pratos e panelas com bejús e kinhãpira¹. O Cap. Luiz pediu que eu oferecesse o jantar para a comunidade e o seu capitão. Após isso, o Capitão Mário e um irmão dele começaram a nos servir, isso me lembrou minha mãe servindo cada um da minha família quando eu era pequena. Algumas pessoas como o Cap. Luiz e o Pajé Mário serviram-se diretamente na mesa. Após a janta, começamos a reunião para planejarmos o nosso trabalho. **O Pajé Mário repetiu que não estava preparado, mas iria fazer o treinamento para a apresentação das danças. Ele fez um longo discurso em Baniwa e Moisés traduziu o que ele dizia. O Pajé, disse que somente ele sabia as danças, e no dia em que morrer, todo o conhecimento tradicional Baniwa pode acabar naquela comunidade. Outras pessoas confirmaram o que ele dizia.** Não entendia direito, mas todos pareciam agitados na conversa. O Cap. Luiz falou pela nossa equipe, de

¹ Kinhãpira é uma refeição indígena feita a base de muita pimenta. É um caldo grosso feito com pequenos pedaços de carne (peixe ou caça).

todas as dificuldades que passamos para chegar até lá e de como tudo começou. Depois eu falei sobre o trabalho que queria desenvolver na comunidade, procurei ser objetiva e clara para que os poucos que falavam português pudessem entender o objetivo da nossa viagem. Aproveitei para perguntar mais uma vez se o Pajé Mário sabia as danças Baniwa e ele me confirmou que sim. Ele disse que precisava de dois dias para preparar os instrumentos e ensaiar as danças com a Comunidade. Eu pedi ao Moisés que falasse em Baniwa que estávamos muito felizes em poder estar com eles e fazer parte do resgate e revalorização da história deles. Tenho muita honra em trabalhar com indígenas pois também me sinto indígena, mesmo tendo uma pele mais clara que eles. Todos aplaudiram. O Pajé Mário e o Cap. Luiz conversaram até tarde. Cansados da longa viagem, novamente adormecemos ao som de suas conversas.

Data: 12/04/2007:

6h30 - Preparação do café. Logo ouvia-se o sino para chamar todos para o Comunitário. Com um sorriso e um “Bom Dia”, os indígenas chegavam com beijús e suco de açaí e abacaba. Coloquei as bolachas salgadas, margarina e café na mesa também. Todos comiam juntos e realmente era uma grande família.

- Após o café percebi que todos estavam envolvidos na confecção dos instrumentos, enfeites e comida para a apresentação das danças. A comunidade dividiu-se em duas equipes, uma foi procurar imbaúba para confeccionar instrumentos e a outra procurar palha branca para os enfeites de cabeça. Eles permitiram que eu e Moisés acompanhássemos a equipe que iria atrás da palha branca e o Cap. Luiz a outra equipe. Em 10 minutos chegamos de rabeta numa entrada a esquerda subindo o Rio Aiari. Na trilha o indígena responsável pela equipe apontou uma palmeira e falou em Baniwa com Moisés para cortar uma parte, um tipo de vara, que fica bem no centro da palmeira, pois é de lá que se tira a palha branca. No total tiramos 4 varas destas palmeiras e retornamos para a Comunidade. A outra equipe chegou com imbaúba para fazer os instrumentos.
- Na sombra de um bambuzal, eles começaram a fazer os trançados para o enfeite (Foto 11). Todos demonstravam compromisso e união, isso era gratificante de se ver. Pacientemente eles trançam a palha, dando forma ao adorno de cabeça. Observo que nenhuma mulher está participando dessa atividade e pergunto se podem participar, eles respondem que sim. Essa atividade dura a manhã inteira, eles conversam sobre tudo, mas sempre em Baniwa. Numa casa ao lado, vejo dois garotos de no máximo 10 anos, subindo e descendo açazeiros, eles sobem com peconha, uma técnica desenvolvida pelos indígenas e caboclos para tirar frutas em palmeiras como o Açazeiro, Abacaba e outros. Fico impressionada com a agilidade e força dessas crianças. As meninas por sua vez sempre estão carregando o irmão menor no colo e desde muito pequenas fazem isso, permitindo que mais tarde tenham força necessária para carregar grandes e pesados cestos.



Foto 11: Baniwa fazendo Maruios (enfeites de cabeça)

- Almoçamos juntos no Comunitário. A tarde a equipe que fazia adornos de cabeça, que se chama “Maruio” em Baniwa, ficou no Comunitário. O Cap. Luiz pegou mato para enfeitar o seu Maruio, ficou engraçado. Os demais usaram penas brancas e pretas, o que deu um toque bem interessante de se ver. Fui ver no morro, num barracão, a confecção das Uanás (instrumento musical de imbaúba - Foto 12). Cada homem estava empenhado numa etapa do processo da Uaná: uns queimando, outros lixando, pintando e testando. As crianças observavam e brincavam ao redor. O Pajé Mário estava terminando de fazer um Yapurutu. O Cap. Luiz foi até ele e os dois começaram a tocar os Yapurutu. Foi muito bom vê-los juntos tocando.



Foto 12: Uaná – Instrumento Musical Baniwa

- 19h – Jantar no comunitário. Observei que eles sempre fazem uma oração antes das refeições.
- 21h - Ensaio das danças. Acenderam um lampião grande movido a gás, colocaram bancos e tapetes (tapetes indígenas) no terreiro. O Pajé Mário começou a ensinar como tocar o Yapurutu (Flauta longa feita de paxiúba). O Cap. Luiz ajudou nesse momento. Os rapazes que tentaram não tiveram muito sucesso, quando erravam os demais riam e descontraíam-se, depois de algum tempo, um deles conseguiu tocar melhor e esse foi escolhido para tocar junto com o Pajé na apresentação.

Depois pegaram 6 Uanás e iniciaram o ensaio desse instrumento. A Uaná é relativamente fácil de manusear, apenas batemos no chão, e daí ecoa um som grave. A dança é mais desenhada no espaço do que a do Yapurutu. Porém percebi que o Pajé Mário estava bastante cansado e cantar, tocar e dançar foi uma atividade dura para ele. Ele tentou fazer dois ensaios de Uaná, e parou em seguida. Disseram que iriam continuar no dia seguinte.

Fui para o Comunitário, ateí a minha rede e deitei, estava cansada do dia. Por mais 2 horas escutei o som dos Yapurutu, eles decidiram continuar ensaiando. Percebi novamente a importância do nosso projeto, o envolvimento da comunidade num só objetivo: resgate cultural.

Comentário: O nosso projeto mobilizou toda a comunidade, deduzi que isso poderia funcionar como estímulo para não perderem suas tradições. Não sei dizer qual era o maior incentivo para eles: se era somente o cachê que iriam receber ou se era o simples prazer do homem em ter o reconhecimento e valorização dos seus saberes. Talvez o mais sensato é pensar que seja uma mistura dessas coisas.

Data 13/04/2007:

- 7h - tomamos café.
- 10h – Entrevista sobre danças Baniwa: o filho do Pajé Mário informou que a entrevista poderia ser naquela manhã. A entrevista preparada direcionava o pensamento para o histórico, classificação e significado das danças Baniwa. A mesma durou cerca de 2 horas e meia. O filho dele lia as perguntas comigo, tirava as dúvidas e perguntava para ele em Baniwa. Registrei tudo num gravador e numa filmadora digital. Em alguns momentos o Pajé ficava irritado, falava que era muita coisa para responder e que R\$1.800,00 era pouco para tudo aquilo...fiquei quieta e os seus próprios filhos lhe disseram que antes nós havíamos acertado aquele valor e por isso não poderia mais reclamar. Senti que ele tinha dúvidas e/ou que a sua memória já começava a falhar, percebi que estava cansado. Pedi que ele descansasse um pouco, e disse que faltava pouco para terminar. No final tudo correu bem, a minha preocupação era o fato de termos deixado para depois vermos a demonstração dos passos das danças que ele relacionou.
- 15h - Simulação do Ritual de Iniciação Baniwa. Eles ainda praticam este rituais e ainda têm os instrumentos sagrados. Avisaram que quando escutassem o sinal, deveria subir com as mulheres e me esconder também, não podia ver os instrumentos sagrados.
- 16h30 – Som grave e longo, era o sinal para que as mulheres e crianças se escondessem. Os homens iriam chegar com os instrumentos sagrados. Subimos um morro e lá em cima sentamos dentro de uma casa de farinha cercada de mato, portanto não dava para ver o local aonde os homens fariam a simulação do ritual. Pedi ao Moisés que gravasse o som dos instrumentos sagrados, mesmo que ele não tenha sido iniciado, os mais velhos permitiram que ele participasse e visse tudo. Porém, já o prático Edimar, que é da etnia Baré, não foi permitido presenciar os instrumentos sagrados.

Nesse momento consegui ver as 7 mulheres, matriarcas da pequena Comunidade de Pana-panã. Gostaria de entender o que falam, em alguns momentos, observando suas expressões corporais, conseguia entender do que se tratava e muitas vezes ria junto com elas. Havia uma criança que não parava de mamar no peito da sua mãe, outra subia pelo esteio da casa de farinha, outra fez xixi

quase do meu lado com tanta naturalidade que me fazia pensar na vergonha que temos de expor o nosso corpo nú, principalmente as partes íntimas, e também em todo cuidado que temos com a higiene dos nossos filhos. Há índices relativamente altos de verminoses nas comunidades indígenas, assim como nas cidades grandes também.

- Após 30 minutos, as mulheres mais velhas disseram que poderíamos retornar. Os homens estavam dispostos num semi-círculo com galhos nas mãos e no centro do semi-círculo havia um grande cacho de frutas, eram Abacabas. As mulheres fizeram uma fila dupla, e os homens ofereceram as frutas para elas. Uma delas carregava uma panela de alumínio, havia suco de abacaba nela, mas quando é o ritual verdadeiro, eles tomam o Caxiri (bebida fermentada a base da mandioca). A primeira mulher da fila, cantou e abanou as frutas, e logo em seguida ofereceu a bebida que estava na panela de alumínio aos homens.

Depois de falarem um pouco mais sobre o ritual, Augusto chamou duas crianças para junto dele, e uma por vez, segurava nas mãos e puchava os braços para cima, como se quisesse alongar o corpo das crianças. Isso não ficou muito claro para mim. Eles me disseram que normalmente esse ritual dura cerca de 24 horas quando é de homem e 12 horas quando é de mulher.

Essa simulação foi organizada pelo agente de saúde da Comunidade de Pana-panã, Augusto. No final eles gostariam de saber se existia a possibilidade de se fazer um projeto usando esse ritual. Eu disse que sim, mas não poderia ajudá-los até final do ano.

Agradei a simulação e afirmei que na primeira oportunidade iria elaborar um projeto com eles sobre esse tema.

- O Pajé não participou de nada na simulação, ele estava fazendo os seus enfeites, Maruios.
- Jantamos juntos e a apresentação que seria a noite ficou para 8h do dia seguinte. Eles precisavam realizar mais um ensaio.

Como forma de deixá-los mais a vontade, Eu, Cap. Luiz, Moisés e Edimar não ficamos perto no início do ensaio, somente no final que me aproximei. Eles pareciam muito mais entrosados e a fruição das danças começou acontecer. O ensaio terminou por causa da chuva.

4. Demonstração das danças:

Data:14/04/2007

- A madrugada foi longa e com muita chuva. Era relativamente confortável dormir na Comunidade, a noite não tinha mosquitos atacando a nossa pele, somente durante o dia, que era quase insuportável. O frio provocado pela chuva me fez acordar umas 4h e não consegui dormir mais. 5h ouço homens tocando Mawaku, eles treinam para afinar o sopro. Finalmente o sol aparece, e toda a comunidade desperta juntos, um pouco mais agitados do que o comum. Conversam, gritam e mulheres passam com painéis grandes para a beira do rio. Fico fascinada com a Comunidade, o nosso país é tão grande e diversificado, e me pergunto o que estamos esperando para dar atenção aos povos isolados da nossa floresta?
- Eles andam com uma boa postura, muito melhor que a minha que pratico dança há 18 anos. Poderiam ter problemas de coluna vertebral, mas suponho que as atividades diárias deles, como subir de peconha na árvore, carregar seus irmãos menores desde muito cedo, possibilita um bom fortalecimento de toda a musculatura do corpo.

- 6h – A comunidade toma banho e reparte o café da manhã. As famílias trazem panelas com xibés (mistura de água ou vinho de frutas com farinha). Peguei o último pacote de bolacha e passei margarina nelas, coloquei num prato e deixei na mesa do café.

Antes de todas as refeições fazemos uma oração, um dia eles pediram que eu pronunciasse o agradecimento e nesse momento me senti ainda mais integrada ao grupo, mesmo falando em português.

- 7h – Preparação para o Pudali (Dabucuri em língua geral). O Pajé Mário não permitiu a filmagem de toda a pintura corporal. Em nenhum momento da nossa estadia fomos contrários a vontade deles, e não seria no último dia que criaríamos problemas, portanto respeitamos a posição do Pajé.
- 8h – Início da apresentação. Todo o material (filmadora, gravador e máquina fotográfica) estava instalado e preparado. Moisés ficou responsável pela gravação e eu com a filmagem e fotografia. Como não há Maloca e nem um Comunitário grande, eles apresentaram tudo no terreiro central da Comunidade. Nos posicionamos de frente para a casa do Pajé, o Cap. Luiz estava sentado do meu lado e o prático Edimar também.
- O agente de saúde, Augusto e outro senhor de Pana-panã não quiseram participar da apresentação, eles haviam ensaiado, mas no dia não quiseram, não consegui entender o motivo.
- Antes de qualquer apresentação eles têm um grito que termina em assobio. O grito é YOOOOOOOOO-YOOOOOOOOO. Esse é o sinal de que vão começar.

Disposto em fila eles se posicionaram respeitando as idades, dos mais velhos para os mais novos. O Pajé vinha na frente com o seu par de Yapurutu. Em seguida as mulheres e homens com Mawaku, depois os adolescentes e crianças segurando cachos de abacaba, cocos, abacaxis e bebidas. Eles estavam pintados e semi-nús, não tiraram seus calções e saias. Vinham com colares simples. Tive a impressão de que eles não se dedicam ao artesanato, vi apenas uma mulher fazendo uns colares de semente de açaí. Na cabeça usavam os Maruios que tinham confeccionado no dia anterior, alguns com penas brancas e pretas e outros com matos e folhas de palmeira (Fotos 13). Não havia nada muito colorido.



Foto 13: Enfeites de cabeça pouco coloridos

Eles entraram tocando inicialmente os Yapurutu, depois os jovens com Mawaku acompanharam o som do Yapurutu. A coreografia desenvolveu-se em círculos, os passos eram simples, com uma forte

marcação de pés no chão. Os braços não se mechem, a não ser para braçar o parceiro e segurar o instrumento que tocam. Ao som de um assobio dos mais velhos, todos param.

- Nesse momento o Capitão Mário veio falar no centro do círculo e chama a nossa equipe para junto dele. Confesso que não esperava isso, achava que iria ficar somente do lado de fora, sem participar do Pudali. Eles novamente dançam ao nosso redor e entregam as frutas e bebidas que trouxeram para nós. A sensação foi muito boa, me senti agradecida e realizada. Mesmo percebendo que não teria a demonstração completa das danças, o fato de participar desse Pudali foi uma experiência rica, para quem nunca tinha nem chegado perto de um Pudali.
- O Cap. Luiz orientou-nos para que andássemos em círculo e carregássemos os presentes recebidos. Entendi que era uma forma de agradecimento. Depois disso nos foi oferecido pelas mulheres, o Caxiri. Eles entregaram um pequeno pote de cerâmica com Caxiri, e com uma pequena cuia fomos dando e recebendo cuias de Caxiri. Sempre num vai e vem de bebidas. O gosto do Caxiri é melhor do que eu imaginava, tinha o teor alcoólico fraco, pois me disseram que foi feito em 2 dias, não havia dado tempo de fermentar muito. Tinha uma aparência estranha, pois vinha cheio de pontos pretos, que mais tarde me falaram que eram restos da queima da cana de açúcar e da mandioca. O sabor era bom, mas não consegui definir um sabor equivalente já experimentado.
- Apresentaram a dança com Mawaku, o Mawakuapani. Primeiro os homens entram tocando e dançando em círculo, depois as mulheres abraçam os seus pares e dançam juntos. A duração é curta.
- Apresentaram a dança com a Uaná. Mesmo que a Uaná não produza um som bonito como o Yapurutu, este instrumento proporciona movimentos espaciais da dança que são mais complexos do que as outras que assisti. Eles fazem círculos e movem-se indo para trás e para frente. Também nesta dança, os homens entram primeiro, segurando com o braço esquerdo o ombro do que está à sua frente, depois as mulheres aparecem e abraçam seus parceiros. Os indígenas Baniwa também chamam de Damas e Cavalheiros para as mulheres e homens que dançam, com certeza essas palavras são influências de muitos anos atrás dos brancos, provavelmente dos portugueses. Ao final da apresentação de Uaná, o Capitão Mário comunicou que eles encerravam as apresentações de dança, pois para demonstrar as outras relatadas na entrevista precisavam de mais tempo para ensaiar.
- Agradei a todos pelo empenho que fizeram durante a nossa estadia em Pana-panã e entregamos o dinheiro que havia prometido e combinado com eles (Foto 14). Imediatamente o agente de saúde contou o dinheiro e de forma simbólica ele distribuiu entre todos, inclusive com as crianças o dinheiro, todos levantaram os braços com o dinheiro na mão e deram um grito de alegria. Depois recolheu o dinheiro e guardou. Também oferecemos o material de pesca e de rancho que sobraram e ainda algumas roupas que havíamos levado. Eles procuraram dividir tudo.
- 12h – Último almoço e preparação da viagem para SGC.



Foto 14: Pagamento em dinheiro

- 13h30 – Despedida da Comunidade de Pana-panã. Estava chovendo forte, mas todos foram até a beira do rio despedir da nossa equipe (Foto 15).



Foto 15: Saída de Pana-panã

5. Retorno para São Gabriel da Cachoeira:

Data: 14/04/2007

- 14h30 - Comunidade de Canadá para pegar o combustível. Infelizmente não tinha chegado o combustível que iríamos pegar. Não poderíamos ficar e esperar, pois o prático iria viajar em dois dias num outro projeto e já estava comprometido. Ainda tínhamos 60 litros de gasolina, resolvemos ir para Tunui-Cachoeira e tentar pegar o combustível com o posto da FUNASA de lá.
- No caminho descobri que a reserva de gasolina não seria suficiente até Tunui-Cachoeira. Paramos na Comunidade de Juivitera, pois existia também um posto da FUNASA. Conversei com o Sr. Roberto, que era o encarregado, felizmente ele nos forneceu 30 litros de gasolina, que seria suficiente para chegar em Tunui.
- Cerca de 2 horas antes de Tunui, avistamos o barco do frete da gasolina da Comunidade de Canadá. Cometi um erro grave em não ter pedido um documento da FUNASA para este empréstimo, pois foi difícil convencer o responsável pelo frete a me entregar 100 l de gasolina. Mas depois de 20 minutos de explicação ele cedeu e nos forneceu o combustível.
- Já estava anoitecendo, o prático Edimar passou o leme para Moisés, que conhecia melhor aquela região e tinha mais prática em navegar a noite. Estava muito escuro, e rezei para que não batéssemos em pedras escondidas pela escuridão. Foram horas tensas e confesso que senti muito

medo, mas olhava para o nosso piloto, Moisés, e este passava muita confiança na direção e isso me tranquilizava.

- Passamos a noite num barracão de Tunui-Cachoeira, que fica na beira do rio e desse ponto podíamos olhar o nosso barco e não correr o risco de sermos roubados (geralmente roubavam gasolina dos barcos que eles não conheciam).
- 6h - Com receio de que precisássemos de mais combustível, fomos verificar se poderíamos arrumar mais gasolina com o posto da FUNASA ou com o barco da Secretaria de Prefeitura que estava na área. Como era um domingo, descobrimos que não havia ninguém da FUNASA, portanto fomos ao barco da Prefeitura. Mas, o responsável disse não ter combustível para emprestar. Precisávamos continuar e torcer para que a gasolina fosse suficiente até SGC.
- Paramos numa comunidade católica e bem estruturada perto das outras que haviam naquela região, chamada Assunção do Içana (Foto 16). O nosso motor estava falhando novamente. Caminhei pela comunidade em busca de um telefone público e para conhecer melhor a comunidade. Um morador de Assunção nos garantiu que chegaríamos com a gasolina que ainda tínhamos de reserva.
- Após 30 minutos, o barco já estava pronto e retomamos a viagem.
- Chegamos na cidade de São Gabriel da Cachoeira por volta de 15h embaixo de um sol escaldante. Ligamos para o Sr. João Ubiraci (IDAM) para ver aonde deixaríamos o barco e transportar a equipe para suas casas. Neste sentido, o Sr. João foi extremamente atencioso, pedindo somente a gasolina para a viagem.



Foto 16: Igreja de Assunção do Içana

6. Despedida da Comunidade de Itacoatiara-mirim:

Data: 18/04/2007

- Antes de retornar para Manaus, tive a oportunidade de participar de um Dabucuri na Comunidade de Itacoatiara-mirim, organizado pelo Cap. Luiz. Ele convidou também professores da Escola Agrotécnica e militares da Aeronáutica. Os militares chegaram na hora marcada, porém os professores chegaram quando o Dabucuri estava acabando.
- O Dabucuri foi diferente do presenciado em Pana-panã. Inicialmente foi apresentado uma dança feita somente pelas crianças (Foto 17), depois os adultos também apresentaram com Mawaku (Foto 18), cabeça de veado (uma espécie de flauta feita com os ossos da cabeça do veado – Foto 19) e dança

com flautas de pão (Cariço). Eles apresentam as danças vestidos com roupas do seu cotidiano, fizeram algumas pinturas no rosto e o Cap. Luiz usava um Maruíto feito de papel e penas.



Foto 17: Crianças de Itacoatiara-mirim



Foto 18: Dança de Mawaku



Foto 19: Dança do Veado

- O Cap. Luiz agradeceu a nossa presença e nos ofereceu frutas e bebida (Foto 20). Não era Caxiri, mas sim um Aloá (Abacaxi fermentado), bastante saboroso e com teor alcóico bem mais forte do que o Caxiri que tomei em Pana-panã.



Foto 20: Presentes ofertados aos visitantes

- 12h - Despedida de Itacoatiara-mirim. Aproveitei o Dabucuri para agradecer a cooperação do Cap. Luiz e seu filho Moisés na viagem e a receptividade de toda a Comunidade de Itacoatiara-mirim. Prometendo mandar o material coletado em CD e DVD assim que estivessem prontos.

Comentário: A comunidade de Itacoatiara-mirim participou das danças, porém as mulheres, com exceção da professora e a esposa do Cap. Luiz, parecem ser mais reservadas do que as indígenas de Pana-panã. Acredito que a diferença religiosa entre estas comunidades (católica e evangélica) acaba impondo diferenças de comportamento e envolvimento nessas antigas festas Baniwa.

ANEXO 5: Documentos exigidos pela FOIRN E FUNAI



Av. Álvaro Maia, 79 – Centro – Cx. Postal 31
69750-000 São Gabriel da Cachoeira, - Amazonas – Brasil
Fone/Fax 0 (xx) 92 471-1349/1001 <foirn@uol.com.br>

CRITÉRIOS E PROCEDIMENTOS PARA REGULAMENTAR AS RELAÇÕES ENTRE PESQUISADORES E ÍNDIOS NO RIO NEGRO

O pesquisador, grupo de pesquisadores envolvidos em um único projeto ou instituição/ pessoa jurídica pública ou privada deverá procurar esclarecer a comunidade/povo/ associação sobre o trabalho que pretende desenvolver, obtendo previamente o seu “consentimento livre e informado” em documento a ser assinado pelo representante da comunidade/povo/associação, pelo(s) pesquisador(s) e/ou instituição/pessoa jurídica pública ou privada, do qual deverá também constar o seguinte:

1. Identificação do(s) pesquisador(s) e indicação da instituição(s) responsável pela pesquisa;
2. Breve descrição do objetivo e razão da pesquisa, bem como dos procedimentos que serão utilizados;
3. Indicação do(s) local(s) em que serão realizadas as atividades e do tempo previsto para o término dos trabalhos;
4. Informação sobre o uso e destinação do material e produtos derivados, dados e/ou conhecimentos coletados;
5. Identificação das formas de contrapartida para a comunidade/povo, que assegure aos seus integrantes o retorno social dos trabalhos realizados, garantindo a repartição de benefícios decorrentes da pesquisa nos termos da Convenção sobre Diversidade Biológica (CDB) e demais leis que regulamentam o assunto, seja por meio do pagamento de valor definido em comum acordo com a comunidade/povo/associação, participação nos resultados financeiros decorrentes da exploração econômica de eventuais produtos ou qualquer outra forma de contrapartida.

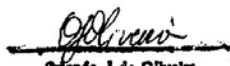
O pesquisador, individualmente, e a instituição/pessoa jurídica pública ou privada deverão ainda:

1. Comprometer-se a utilizar o material e produtos derivados, dados e/ou conhecimentos acelerados exclusivamente para os fins autorizados pela comunidade/povo/associação;
2. Garantir o sigilo quanto aos dados confidenciais envolvidas na pesquisa;
3. Comprometer-se a indicar a comunidade/povo indígena em cujas terras a pesquisa foi realizado em todas as publicações ou quaisquer outros meios de divulgação, bem como produtos resultantes da pesquisa, identificando ainda o material ali coletado assim como o conhecimento tradicional a que se teve acesso, observada a cláusula de sigilo, de modo a garantir o registro da origem do material e da informação;
4. Comprometer-se a fornecer à comunidade informe resumido sobre o resultados da pesquisas (tese, etc.), bem como cópia integral, em português, para o acervo da FOIRN;

A comunidade/povo/associação deverá ser informada sobre o orçamento da pesquisa e suas fontes de financiamento.

Para a execução do projeto, o pesquisador deverá apresentar à comunidade a documentação informando que o seu projeto de pesquisa foi aprovado pelos órgãos competentes e que foi submetido à avaliação do Comitê de Ética em Pesquisa responsável, quando for o caso.

São Gabriel da Cachoeira, 18 de novembro de 2000.


Orlando J. de Oliveira
Presidente FOIRN
RG 446633



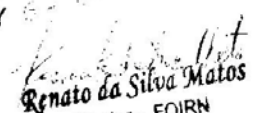
MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO -- FUNAI
AER/SGC/AM

A U T O R I Z A Ç Ã O

Em atendimento ao pedido da senhora Yara dos Santos da Costa, brasileira, portadora do RG 768.734, CPF 321773802-00, que solicita AUTORIZAÇÃO de entrada dentro da terra indígena, até a comunidade de Pana-pana no alto rio Içana, para fins de executar seu projeto na comunidade acima citada. Diante do exposto, esta Regional comunica aos chefe de postos de fiscalização, às comunidades indígenas do Rio Içana e outras pessoas interessadas, que este pedido está AUTORIZADO por esta regional, por se tratar que este projeto foi aprovado pela FOIRN e estar direcionada para comunidade indígena.

São Gabriel da Cachoeira - Am, 04 de Abril de 06.


Henrique Veloso Vaz
Administrador Regional
Portaria nº 2016 RES de 31.03.2000

em
Canal
15/04/06

Renato da Silva Matos
Diretor - FOIRN
CPF: 655.679.782-00

ANEXO 6: Declarações de Ética de Pesquisa

DECLARAÇÃO DE ÉTICA DE PESQUISA

DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins que aprovo a publicação a nível acadêmico, da entrevista gravada concedida no dia 13 de Abril de 2007, na Comunidade de Pana-paná para a Dissertação do Mestrado em Performance Artística – Dança da Faculdade de Motricidade Humana/Universidade Técnica de Lisboa, da mestranda Yara dos Santos Costa. Conforme o Protocolo de Investigação e Guião apresentados.

Nome: Mário Joaquim da Silva

Documento: Entrevista _ Danças Tradicionais Baniwa

☐ Com restrições.....

☒ Sem restrições:.....

Local: Comunidade de Pana-paná/Alto Rio Negro/Amazonas

Data: 14 de Abril de 2007

Mário Joaquim da Silva (NETC)
Assinatura

DECLARAÇÃO DE ÉTICA DE PESQUISA

DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins que aprovo a publicação a nível acadêmico, da entrevista gravada concedida no dia 18 de Abril de 2007, na Comunidade de São Gabriel do Oeste para a Dissertação do Mestrado em Performance Artística – Dança da Faculdade de Motricidade Humana/Universidade Técnica de Lisboa, da mestranda Yara dos Santos Costa. Conforme o Protocolo de Investigação e Guião apresentados.

Nome: MANOEL DA SILVA

Documento: Entrevista _ Danças Tradicionais Baniwa

☐ Com restrições.....

☒ Sem restrições:.....

Local: Comunidade de Uapui Cachoeira
Alto Rio Negro/Amazonas

Data: 18 de Abril de 2007

Manoel da Silva (Presidente da Associação Rio Negro)
Assinatura

DECLARAÇÃO DE ÉTICA DE PESQUISA

DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins que aprovo a publicação a nível acadêmico, da entrevista gravada concedida no dia 18 de Abril de 2007, na Comunidade de Itacarahara Mirim para a Dissertação do Mestrado em Performance Artística – Dança da Faculdade de Motricidade Humana/Universidade Técnica de Lisboa, da mestrandia Yara dos Santos Costa. Conforme o Protocolo de Investigação e Guião apresentados.

Nome: Luiz Laureano da Silva

Documento: Entrevista _ Danças Tradicionais Baniwa

☐ Com restrições.....

☒ Sem restrições:.....

Local: Comunidade de Itacarahara Mirim

Alto Rio Negro/Amazonas

Data: 18 de Abril de 2007

Luiz Laureano da Silva

Assinatura

DECLARAÇÃO DE ÉTICA DE PESQUISA

DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins que aprovo a publicação das imagens gravadas no dia 13 de Abril de 2007, na Comunidade de Pana-paná concedida para a mestrandia em Performance Artística-Dança Yara dos Santos Costa. Conforme o Protocolo de Investigação e Guião apresentados.

Nome: Maria Gons da Silva - Capitão

Documento: Imagens _ Danças Tradicionais Baniwa – Alto Rio Negro

☐ Com restrições:.....

☒ Sem restrições:.....

Local: Comunidade de Pana-paná – Alto Rio Negro/São Gabriel da
Cachoeira/Amazonas

Data: 14 de Abril de 2007.....

MARIA JOAQUIM DA SILVA (NETO)

Assinatura